

CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

RÓMULO GALLEGOS

CÁTEDRA RÓMULO GALLEGOS 2011



Fig. 1. Foto. Rodrigo Benavides. *La llanura improsulta*, FMN/MAC 2007

UNA DEUDA CON *DOÑA BÁRBARA*¹

¹ Todas las citas pertenecen a GALLEGOS, RÓMULO. Obras completas. Editorial Aguilar, Madrid 1958. TOMO I.

Para la semiótica de la cultura la conciencia literaria e ideológica, la visión del mundo y la estética de las tendencias y las corrientes de una época, poseen una cualidad sistémica. Estas categorías no son un conglomerado suelto de varias convicciones sobre el mundo y la literatura, sino un grupo jerárquico de valores cognitivos, éticos y estéticos. El análisis del texto artístico² relaciona tanto el texto como el autor con la esfera pública supraindividual de una época dada. La hipótesis de esta rápida lectura de la novela *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, es que la conciencia artística e ideológica, la visión del mundo y la estética del criollismo, así como las diversas corrientes del mismo entre ellas la de la novelística galleguiana, poseen una cualidad sistémica. Postulamos que estas categorías no son un conglomerado suelto de visiones sobre el mundo venezolano, sino un

² El grupo de estudios de semiótica de la cultura de la Universidad de Moscú-Tartu (Estonia) define la religión, el arte y otros dominios de la cultura como “sistemas modelizantes secundarios”, en el sentido de que están tanto sobrepuestos a la lengua natural como modelados sobre ella. Resumiendo, todos esos dominios son “como lenguas” como dice Yuri Lotman mismo: “*Aquellos sistemas basados en la lengua natural que adquieren superestructuras adicionales en forma de lenguas secundarias pueden llamarse prácticamente sistemas modelizantes secundarios.*” (LOTMAN, 1978: 44). Como consecuencia de esta definición, las lenguas secundarias son simultáneamente tanto sistemas de comunicación que sirven para comunicar alguna información determinada que también operan como sistemas modelizantes que proporcionan múltiples representaciones del mundo. Ver: LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1978, *Estética y semiótica del cine*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979; *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra, 1979; *La semiósfera*, Madrid: Cátedra, 1996; *Acerca de la semiósfera*, Episteme, 1996; *Estructura del texto artístico*, Istmo, 1988; *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona: Gedisa, 1999; *La semiósfera III, semiótica de las artes y la cultura*, Madrid: Cátedra, 2000 y también BAJTÍN, M. M. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores, México, 2005 y MORRIS, Charles. (1939),(1971), : “Aesthetics and the Theory of Signs”, en *Writings on the General Theory of Signs*, Mouton, The Hague pp. 415-433.

grupo jerárquico de valores cognitivos, éticos y estéticos. El análisis de la obra de arte se relaciona, por lo tanto, no sólo con la obra misma sino con su autor, con el mundo del autor y con el de los receptores de la obra, que pertenece al ámbito de lo público y es supraindividual. Este enfoque es el que aplicamos al análisis de la corriente artística que conocemos como *criollismo*, en general y a *Doña Bárbara* en particular, novela de importancia dentro de la literatura hispanoamericana porque está asociada al vasto conjunto de fenómenos que incluimos dentro del fluido, dinámico y complejo concepto de “identidad cultural latinoamericana”.

1

El primer adjetivo que adjudica el autor a su protagonista, en el primer capítulo, es el de “famosa” (Gallegos, 1958: 496), luego siguen los calificativos de “terrible” (Gallegos, 1958: 497) y “capitana” (Gallegos, 1958: 497) que tiene como “espaldero” a un “brujeador”. Advierte a Santos Luzardo, que llega de San Fernando en un bongo en su regreso a Altamira su fundo llanero en el cajón del Arauca, que con ella hay que tener “mucho cuidado porque ha fustaneado a muchos hombres a los que trambuca con sus carantoñas y bebedizos y a quienes amarra para hacer con ellos lo que se le antoje ya que es faculta en brujerías con las que elimina a sus enemigos.” (Gallegos, 1958: 498-499). Al cerrar, la primera y compleja imagen de Doña Bárbara que nos ha presentado el autor, es también un aviso: “esa mujer tiene su cementerio”.(Gallegos, 1958: 499).

Al introducir nuevamente a la protagonista en el discurso, en el segundo capítulo, la vuelve a calificar de “famosa” (Gallegos, 1958: 510), luego, de “mujerona” (Gallegos, 1959:510) y de “cacica del Arauca” (Gallegos, 1958: 510) a quien nadie quiere tener de vecina. “Temible” (Gallegos, 1958:511), “criatura y personificación de los tiempos que corrían” (Gallegos, 1958: 511), Doña Bárbara es el producto de las “fuerzas retardatarias de la prosperidad del Llano” (Gallegos, 1958: 511). Hay que observar que Gallegos siempre escribe *Llano* con mayúscula, mientras que *llanura* siempre va en minúsculas.

El tercer capítulo lleva por título LA DEVORADORA DE HOMBRES, es donde el autor la califica de “trágica guaricha” (Gallegos, 1958:512) que, adolescente, vagaba en bongos sarrapieros y caucheros entre Ciudad Bolívar y Río Negro, en todo tipo de piraterías que, bajo la fachada de comercio lícito eran comunes por esos ríos, en esos tiempos. Somos entonces introducidos a Barbarita, la jovencita cocinera de la tripulación enamorada de Asdrúbal cuando “tenía quince años y era preciosa la mestiza” (Gallegos, 1958: 512), a quien el joven enseñaba a leer y escribir. Será él quien revele a Barbarita que su “taita” piensa venderla por veinte onzas a un turco “sádico y leproso” que habitaba en el corazón de la selva orinoqueña, pero que el precio era muy bajo para el “Taita” que, con la metamorfosis de la joven podía aumentarlo pues se había convertido en una “mujer perturbadora” (Gallegos, 1958: 514). Dice el autor que Barbarita reaccionaba ante semejante destino con una mezcla de “miedo y gusto a la vez” (Gallegos, 1958: 514). Nos dice que con el amor a Asdrúbal, a la joven se le había despertado “el alma sepultada” lo que la hacía entonces sentir horror ante su terrible destino. Es la “perturbadora belleza de la guaricha” (Gallegos, 1958: 515) la causa por la que el autor explica el estallido de la rebelión en la piragua, que acaba con la vida tanto del “Taita” como con la de Asdrúbal a manos de *El Sapo*. Es entonces cuando los rebeldes hacen “el festín de su doncellerz” (Gallegos, 1958: 516), para luego vendérsela al

turco por las veinte onzas que antes parecían muy poco al Taita. La metáfora de la caza del gabán, sirve al autor para representar, condensada en esa imagen, la vida de Barbarita. El amor de Asdrúbal es “un vuelo leve” (Gallegos, 1958: 516) y “brutalmente apagado para siempre por la violencia de los hombres, cazadores de placer” (Gallegos, 1958: 516) de cuyas manos inmundas la rescata un indio baniba, Eustoquio, a quien el capitán antes de morir recomienda su custodia y cuidado, diciéndole “que no le abandonase a la guaricha” (Gallegos, 1958: 517). Se nos informa también que Barbarita tenía “alma india” (Gallegos, 1958: 517) y que por ello habría logrado aplacar la “sombria tormenta de su corazón” (Gallegos, 1958: 517). Es ahora cuando por primera vez conocemos algunos atributos físicos de Barbarita, que son: “un ceño duro y tenaz le surcaba la frente, un fuego maligno le brillaba en los ojos” (Gallegos, 1958: 517).

La personalidad de Barbarita está condensada en un párrafo que vale la pena citar *in extenso*:

Ya sólo rencores podía abrigar su pecho y nada la complacía tanto como el espectáculo del varón debatiéndose entre las garras de las fuerzas destructoras. Maleficios del Camajay-Minare³ –siniestra divinidad de la selva

654 LABOR INDIGENA

Es una choza, a orillas del turbio Casiquiare.
Fulgor de plenilunio por el marzal estío.
Junto al fogón del patio, que está cerca del río,

trabajan las guarichas: rebosa del manare
la feculenta yuca, sin el nocivo yare
que ya exprimió la prensa del sebucán

orinoqueña—, el diabólico poder que reside en las pupilas de los dañeros y las terribles virtudes de las hierbas y raíces con que las indias confeccionan la *pusana* para inflamar la lujuria y aniquilar la voluntad de los hombres renuentes a sus caricias, apasionanla de tal manera que no vive sino para apoderarse de los secretos que se relacionen con el hechizamiento del varón. (Gallegos, 1958: 517)

Aquí, vale la pena también detenerse brevemente en algunas observaciones contextuales de Gallegos sobre la “bárbara existencia de la indiada” (Gallegos, 1958: 517), por dos razones: la primera, porque le adjudica el calificativo de “bárbara” que no por azar es el nombre de su protagonista y uno de los temas de su novela y, la segunda, porque nos permite conocer algunos enfoques sobre la “cuestión indígena” en Gallegos. Notemos que no se nos habla de creencias y prácticas mágico-religiosas, sino de una “caterva de brujos” (Gallegos, 1958: 517).. Es claro que estamos en una novela, pero, no obstante que el género literario determine el discurso,

avío del aborígen-. Suenan, del próximo bohío,
carrizos melancólicos al son del curumare.
Van por el cielo nubes. Una guaricha vieja,

del Camajay-Minare murmura la conseja
cuando se oculta Diana tras la cortina bruna.
Es un maligno espíritu el Camajay-Minare.

Y al fulgecer de nuevo sin antifaz la luna
hay otra luna llena tendida en el budare.

Alfredo Arvelo Larriva
(1883 - 1934)

Venezolano

Sones y Canciones y otros poemas. Libro en Línea.

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/agropoet/agro12j>. Consultado el 14/05/2001

resulta hasta chocante la visión de la religiosidad indígena que nos transmite el autor:

También la iniciaron en su tenebrosa sabiduría toda la caterva de brujos que cría la bárbara existencia de la indiada. Los ojeadores que pretenden producir las enfermedades más extrañas y tremendas sólo con fijar sus ojos maléficos sobre la víctima; los sopladores, que dicen curarlas aplicando su milagroso aliento a la parte dañada del cuerpo del enfermo; los ensalmadores, que tienen oraciones contra todos los males y les basta murmurarlas mirando hacia el sitio donde se halla el paciente, así sea a leguas de distancia, todos le revelaron sus secretos, y a vuelta de poco las más groseras y extravagantes supersticiones reinaban en el alma de la mestiza. (Gallegos, 1958: 517)

Tenemos ahora el alma de Barbarita llena de las “más groseras y extravagantes supersticiones” (Gallegos, 1958: 517).. Ya la joven era factor de perturbación en la comunidad debido a su belleza, tanto que sus miembros aconsejan a Eustoquio que se la lleve lejos: “Vete con la guaricha. Vete con ella de por todo esto.” (Gallegos, 1958: 517). Así retomará su vida errante sobre un bongo por los ríos y afluentes del Orinoco y el Guainía. Los dos ríos le sirven a Gallegos de metáfora para caracterizar el alma de Bárbara, es decir, su psicología, en la que tardarían varios años para integrarse, para confundirse una “hirviente sensualidad” y un “tenebroso aborrecimiento al varón” (Gallegos, 1958: 518). hasta el momento de su encuentro con la primera de sus “víctimas” (Gallegos, 1958: 518). Lorenzo Barquero, quien para ella representa “a los otros” (Gallegos, 1958: 519) y quien será el chivo expiatorio para el odio hacia los

hombres de “la bonguera” (Gallegos, 1958: 519., a quien ahora espera la experiencia de la maternidad, vivida como “victoria del macho, una nueva violencia sufrida, y bajo el imperio de este sentimiento. Concibió y dio a luz una niña que otros pechos tuvieron que amamantar, porque no quiso ni verla siquiera.” (Gallegos, 1958: 519). La hija de Barbarita, ahora ya convertida en Doña Bárbara, ha sido engendrada de Lorenzo Barquero a quien Gallegos caracteriza como “súcubo de la mujer insaciable y víctima del brebaje afrodisíaco que le hacía ingerir” (Gallegos, 1958: 519)., y quien muy pronto lo sustituirá como amante una vez se haya convertido en “un organismo devorando por los vicios más ruines, una voluntad abolida, un espíritu en regresión bestial” (Gallegos, 1958: 519). Lo sustituirá el Coronel Apolinar, quien advirtió que “la barragana era conquista fácil” (Gallegos, 1958: 520). y la utilizó en sus planes para hacerla propietaria del hato La Barquereña sin necesidad de un matrimonio con su propietario. Éste será echado fuera de la casa de su amante y exiliado a una tierra de nadie, un lugar no-lugar sin propietario - que es uno de los aportes de mayor interés en la novela - el palmar de La Chusmita donde Lorenzo Barquero vivirá alcoholizado y vuelto una ruina humana en un rancho miserable junto a la hija de ambos, Marisela. Después de cambiar el nombre del hato por El Miedo, Doña Bárbara fija su atención en Altamira, otro de los escenarios de la novela y objeto de la codicia sin límite de “la dueña de El Miedo”

(Gallegos, 1958: 520). El dinero producto de sus turbios negocios, morocotas de oro, era guardado en “botijuelas repletas” (Gallegos, 1958: 522). que tenía enterradas en su propiedad. Ya para este capítulo, Doña Bárbara en su plenitud, era “bastante rica y muy avara” (Gallegos, 1958: 523). Atrás había quedado Barbarita.

Sobre la asociación existente entre Doña Bárbara y el demonio, “no todo era invención de la fantasía llanera” (Gallegos, 1958: 523). Confundido con el disfraz nada menos que del Nazareno de Achaguas, se decía que “El Socio” de Doña Bárbara era el propio Lucifer, deidad con quien esta versión femenina de Fausto pactaría. Dios o diablo, demonio o doble, de nuevo, Gallegos nos da luces sobre la religiosidad y la psicología de su protagonista:

Mas, Dios o demonio tutelar, era lo mismo para ella, ya que en su espíritu, hechicería y creencias religiosas, conjuros y oraciones, todo estaba revuelto y confundido en una sola masa de superstición, así como sobre su pecho estaban en perfecta armonía escapularios y amuletos de los brujos indios, y sobre la repisa del cuarto de los misteriosos conciliábulo con “el Socio”, estampas piadosas, cruces de palma bendita, colmillos de caimán, piedras de curvinata y de centella, y fetiches que se trajo de las rancharías indígenas, consumían el aceite de una común lamparilla votiva. (Gallegos, 1958: 523)

El autor describirá el agotamiento del eros de Doña Bárbara, luego de su indeseada maternidad, en estos términos:

Tocante a amores, ya ni siquiera aquella mezcla salvaje de apetitos y odio de la devoradora de hombres. Inhibida la sensualidad por la pasión de la codicia, y atrofiada hasta las últimas fibras femeniles de su ser por los hábitos del marimacho) –que dirigía personalmente las peonadas,

manejaba el lazo y derribaba un toro en plena sabana como el más hábil de sus vaqueros y no se quitaba de la cintura la lanza y el revólver, ni los cargaba encima sólo para intimidar—, si alguna razón de pura conveniencia, como la necesidad de un mayordomo incondicional, en un momento dado, o en el caso de Balbino Paiba, de un instrumento suyo en el campo enemigo, la movía a prodigar caricias, más era hombruno tomar que femenino entregarse. Un profundo desdén por el hombre había reemplazado al rencor implacable. (Gallegos, 1958: 523 y 524)

Sobre los estereotipos de la masculinidad y la femineidad en esta novela de Rómulo Gallegos volveremos en su debido momento. Este capítulo, de importancia para el estudio del tema de lo masculino y lo femenino y sus representaciones en Doña Bárbara, ofrece particular interés. De forma sintética, el autor nos revela su concepción de una masculinidad incapaz de entrega y de una femineidad incapaz de tomar. Esto en el marco de un proceso en el que se habría producido una transformación psíquica del “rencor implacable” al “profundo desdén” por el hombre. En este revelador texto aparece por primera vez en la novela el término “marimacho” (Gallegos, 1958:523), cuya importancia en el análisis de los problemas de género en el discurso venezolano sobre la construcción de la femineidad/masculinidad es de crucial importancia, como veremos más adelante. Al final de este capítulo nos informamos que ya Doña Bárbara había “traspuesto ya los cuarenta” (Gallegos, 1958:524) pero que era aún “una mujer apetecible” (Gallegos, 1958:524). El tipo de belleza de Doña Bárbara, según el autor la describe en uno de los pocos pasajes en que se

refiere a los atributos físicos de su protagonista, deja entrever o más bien esclarece que es la ambigüedad, en tanto núcleo del mito del andrógino, lo que resalta el autor en el personaje: “carecía en absoluto de delicadezas femeniles, en cambio, el imponente aspecto del marimacho le imprimía un sello original a su hermosura: algo de salvaje, bello y terrible a la vez.” (Gallegos, 1958:524). El capítulo se cierra con el insistente adjetivo de “famosa” (Gallegos, 1958:524) adjudicado nuevamente a la protagonista para seguir con un importante listado de éstos:

...lujuria y superstición, codicia y crueldad, y allá en el fondo del alma sombría, una pequeña cosa pura y dolorosa: el recuerdo de Asdrúbal, el amor frustrado que pudo hacerla buena. (Gallegos, 1958: 524)

Ya a estas alturas del desarrollo de la novela, el personaje se nos dibuja con claridad como una personalidad predatoria, incapaz de dar otro sentido a sus emociones más allá de las propias de un “culto bárbaro que exigiera sacrificios humanos” (Gallegos, 1958:524). Un personaje para quien “el recuerdo de Asdrúbal” (Gallegos, 1958:524). retornaba de su lugar de represión” cada vez que “se tropezaba en su camino con un hombre en quien valiera la pena hacer presa” (Gallegos, 1958:524).

La imagen que nos ofrece Rómulo Gallegos en el título del cuarto capítulo de la obra que nos ocupa, es la de lo uno y lo múltiple, diversidad y unidad: UNO SÓLO Y MIL CAMINOS DISTINTOS. La imagen, es

también inevitablemente la de la sabana infinita, de sus caños y ríos, meandros y cauces, que dibujan una también inevitable imagen reticular que nos remite, también inevitablemente, a la novela misma como hechura textual y a la literatura misma como red textual e intertextualidad. Es en este capítulo donde aparece por primera vez la figura de Antonio Sandoval, Antoñito, de quien ha dicho la investigación galleguiana que se inspira en la persona real de Antonio José Torrealba⁴, hombre que introdujo al autor al Llano.

En el capítulo LAS VELADAS DE LA VAQUERÍA, hay pasajes significativos que el autor dedica a la construcción de una masculinidad civilizada como opuesta a la que resulta de la barbarie en el contexto de una masculinidad llanera. Gallegos dedica varios párrafos a conceptos de importancia para el tema de lo masculino; como los de hombría, gallardía y otros atributos heroicos masculinos, tanto en Santos Luzardo, paradigma del héroe civilizatorio, como en personajes del llano que irán apareciendo entre la peonada de Altamira y El Miedo y por oposición o para reforzar a estos mismos conceptos. Como antagonista de Santos Luzardo, héroe civilizatorio por excelencia, vemos aparecer en el personaje de Carmelito, un llanero, un peón de hato, quien en un corto contrapunteo sobre el tema de la hombría,

⁴ Ver: COLMENARES DEL VALLE, Edgard. "Presencia de Antonio José Torrealba en *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*". En "Doña Bárbara ante la crítica" en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dona-barbara-ante-la-critica--0/html/>. Consultado el 08/05/2011.

nos hace conocer su percepción de Santos al verlo por primera vez. Santos se le aparece a Carmelito como un “patiquincito presumido” (Gallegos, 1958:526) con quien “como que no se va a ninguna parte” (Gallegos, 1958:524). Leamos al autor:

Pero del concepto que tenía Carmelito de la hombría estaba excluido todo lo que descubrió en Santos Luzardo, apenas éste saltó del bongo: la gallardía, que le pareció petulancia; la tersura del rostro, la delicadeza del cutis, ya sollamado por el resol de unos días de viaje, rasurado el bigote, que es atributo de machos; los modales afables, que le parecieron amanerados; el desusado traje de montar, aquel saco tan entallado, aquellos calzones tan holgados arriba y en las rodillas tan ceñidos, puños estrechos en vez de polainas, y corbata, que era demasiado trapo, para llevar encima por aquellas soledades. (Gallegos, 1958: 526)

Nos parece ver sin duda algo de *puer* eterno en Santos Luzardo, algo que no maduró, algo que, como decimos en Venezuela, se *pasmó*. El que nos hace caer en cuenta de esto, tan importante a efectos de las pretensiones civilizatorias del héroe, es por supuesto un *senex*, no podía ser otro que el Viejo Melesio, el *viejo sabio*, quien recibe al Niño Santos cuando pone el pie nuevamente sobre la tierra de Altamira que no pisaba desde su infancia. Un Santos Niño, un Niño Santos que, hombre-niño aún, regresa al lugar de su infancia. Estamos obviamente ante uno de los nacimientos míticos y una de las iniciaciones del héroe de la que son testigos el tropel de muchachas, Gervasia, Francisca, Genoveva, y Altagracia, cuatro “novillas sandovaleras” (Gallegos, 1958:528). como las llama Melesio, y que

no son sino “nietas bonitas” (Gallegos, 1958:529), para el recién llegado, como respetuosamente las llama Santos con su elegante cortesía caraqueña. Santos luego de beber el café que Melesio le ofrece en la misma taza en que tomaba su “propio padre”, no sin antes advertirle que desde la última vez que su padre la había usado nadie más lo había hecho. El héroe se pone al tanto de la situación en su hacienda por boca de los peones que le han servido “toda la vida”. La imagen del amo benevolente y bueno es frecuente en la literatura latinoamericana de tiempos de la esclavitud. El héroe, regresa a su Ítaca sabanera, donde es recibido por la memoria:

Santos continuó saboreando, sorbo a sorbo, el café tinto y oloroso, placer predilecto del llanero, y mientras tanto, saboreó también una olvidada emoción.

El hermoso espectáculo de la caída de la tarde sobre la muda inmensidad de la sabana; el buen abrigo, sombra y frescura del rústico techo que lo cobijaba; la tímida presencia de las muchachas que habían estado esperándolo toda la tarde, vestidas de limpio y adornadas las cabezas con flores sabaneras, como para una fiesta; la emocionada alegría del viejo al comprobar que no lo había olvidado el “niño Santos”, y la noble discreción de la lealtad resentida de Antonio, estaban diciéndole que no todo era malo y hostil en la llanura, tierra irredenta donde una gente buena ama, sufre y espera. (Gallegos, 1958: 531)

Como suele hacerlo al final de sus capítulos, el autor aclara o precisa el sentido del título: “la sabana, que es, toda ella, uno solo y mil caminos distintos” (Gallegos, 1958:532).

El quinto capítulo de Doña Bárbara, es más brutal que trágico, LA LANZA EN EL MURO anticipa al lector el asesinato de un hijo por el

padre, un filicidio. Santos regresa por un camino nocturno, lleno de aguaitacaminos encandilados y lechuzas y, entre los gritos de los alcaravanes. Dice magistralmente Don Luis de Góngora y Argote en su *Fábula de Polifemo y Galatea*⁵, para introducirnos en la caverna del horrible cíclope, este verso:

*Guarnición tosca de este escollo duro
Troncos robustos son, a cuya greña
Menos luz debe, menos aire puro
La caverna profunda, que a la peña
Caliginoso lecho, el seno obscuro
Ser de la negra noche nos lo enseña
Infame turba de nocturnas aves,
Gimiendo tristes y volando graves.*
(1972,629)

También accede Santos a la caverna de su cíclope interior. Las aves nocturnas, como bien lo sabe Góngora, son herméticas y cumplen la función de *psicopompos*, esos seres que conducen las almas hacia el reino de los muertos. También estas aves son imágenes que nos comunican con nuestras cavernas interiores, donde habitan nuestros cíclopes. El recuerdo del padre asesino del hermano es uno de los cíclopes en la caverna de Santos. El héroe atraviesa el campo lleno de monstruos y bestias interior y exterior a su llegada a Altamira, al Arauca, al Llano. Gallegos lo dice: “un cuadro de desolación dentro del inmenso marco de la llanura.” (Gallegos, 1958:532). Desolación que hace exclamar a Santos: “¡Se acabó esto!” (Gallegos, 1958:533).

⁵ DE GÓNGORA Y ARGOTE, Luis. *Fábula de Polifemo y Galatea*. En OBRAS COMPLETAS. Editorial Aguilar, Madrid, 1967. Subrayado nuestro.

y que le hace preguntarse “¿A qué he venido si aquí no hay nada que salvar?” (Gallegos, 1958:533). Es necesario que Antonio lo centre en su situación, lo coloque en la realidad:

-¡Hágase cargo! -dijo Antonio-. Por un lado, doña Bárbara, y por el otro una runfla de mayordomos, a cuál más ladrón, haciendo de las suyas con el ganado de acá. Y, como si fuera poco, los cuatros del Cunaviche metiéndose en *Altamira*, como río en conuco, cada vez que les da la gana; los revolucionarios por un lado, y por el otro las comisiones del Gobierno que vienen a buscar caballos y de aquí es de donde se los llevan, porque doña Bárbara, para que no le quiten los suyos, los encamina para acá. (Gallegos, 1958: 533)

Las terribles noticias del estado de su hacienda producen en el héroe lo que el autor califica como un “encabritamiento de la hombría” (Gallegos, 1958:534). Nos lo dice nada menos que María Moliner⁶, que *encabritarse* (De “cabra”) 1. Empinarse, un caballo, por rebeldía o por temor. 2. Levantarse la parte delantera de algunas cosas, como una nave o un avión (1992, 1.094). En el uso que da Gallegos al verbo convertido en reflexivo, podemos entender que Santos habría experimentado un alzamiento de su ánimo, mezcla de temor –ante el retorno de la imagen del padre asesino del hermano – y de rebeldía, ante la desoladora situación patrimonial heredada, aumentada por la intervención del siniestro mayordomo de Altamira, Balbino Paiba, quien venía actuando como agente doble y encubierto de los intereses de Doña Bárbara. “Encabritamiento” que hace exclamar a

⁶ MOLINER, MARÍA. *Diccionario de uso del español*. Gredos, Madrid, 1992.

Carmelito, para sí mismo por supuesto, ese inolvidable “Tenemos hombre” (Gallegos, 1958:534) junto a su hallazgo de que “La raza de los Luzardo no se ha acabado todavía” (Gallegos, 1958:534). Son estos los tres personajes que avanzan por la “muda inmensidad” (Gallegos, 1958:534). con sólo la silueta del jinete por delante “negra en la contraluz del crepúsculo”, (Gallegos, 1958:534) el héroe pronuncia el nombre del “lugar aciago, causa de la discordia que destruyó a su familia” (Gallegos, 1958:534)., puesto que reaparece el odio ciclópeo de los Luzardo por los Barqueros, apenas atisban el Palmar de la Chusmita: “¡El maldito palmar! Sí señor. Allá está purgando en vida su crimen, el que azuzó el hijo contra el padre” (Gallegos, 1958: 534). Aquí vuelve a aparecer la imagen del hombre destruido por Doña Bárbara, quien habría comenzado a “secarse en vida” (Gallegos, 1958:534) en el momento mismo de la tragedia, cuando la lanza del filicida fue clavada en el bahareque del muro de la hacienda Altamira. La salida de la luna llena es descrita como un “fulgor espectral” (Gallegos, 1958:535) y la escena cierra con la llegada de la noche y el arribo a la casa del hato, que el autor describe como:

Una fundación primitiva, asiento de una industria rudimentaria y abrigo de una existencia semibárbara en medio del desierto. (Gallegos, 1958: 536)

Antonio va presentando a Santos, uno por uno y con sus nombres, a los habitantes de la casa: Venancio y el cabrestero María Nieves: “Llanero marrajo, hasta en el nombre, que parece de mujer” (Gallegos, 1958: 536). En las reflexiones de Santos ya en el chinchorro, antes de entregarse al sueño, aparece nuevamente la imagen del héroe a caballo:

(...) ese exagerado sentimiento de la hombría producido por el simple hecho de ir a caballo a través de la sabana inmensa, pondría en peligro la obra de sus mejores años, consagrados al empeño de sofocar las bárbaras tendencias del hombre de armas tomar, latente en él. (Gallegos, 1958: 531)

Santos ya ha emprendido una incipiente lucha contra el centauro⁷. Lucha contra su propia incomprensión y su imposibilidad de comprender el papel que juega el centauro en la psicología masculina y en la construcción de su propio ser en lucha consciente y heroica, *yoica* también, contra la barbarie encarnada en el padre filicida. Pero Santos, contrariamente al retrato que nos presenta inicialmente el autor, no es un héroe reflexivo. Es impulsivo e inmaduro y apenas le entregan un manojito de llaves viejas donde la más oxidada es la que

⁷ Será Lorenzo Barquero, quien pase a Santos la imagen del Centauro: *Y, dado que Barquero no separa al centauro de su propia destrucción causada por la tierra devoradora encarnada en Doña Bárbara, parece decirnos también que mientras no veamos al centauro en nosotros en sus propios términos mitológicos, mientras sigamos confundiendo al centauro interior con el héroe de la independencia y al varón en crisis adolescente con el hombre brillante, la tierra, uno de los componentes de esta imagen mixta, acabará siempre imponiéndose, en su aspecto destructivo.* Cf: LÓPEZ SANZ, JAIME. “Héroe y Alma en Doña Bárbara de Rómulo Gallegos”. Centro de Estudios Junguianos, Caracas, 1991. En <http://www.centroestudiosjanguianosvenezuela.com/ensayos.html>

abre la sala cerrada de la casa, el lugar donde el padre clavó la lanza homicida en el bahareque, habitación que estaba “Tal como lo dejó el difunto” (Gallegos, 1958:539) el héroe la manda abrir y accede a la sala de la desvencijada casa de Altamira. Vuela un murciélago que apaga la llama de la vela que tiene Santos en la mano y ambos, él y Antonio se quedan en la oscuridad de la sala de pie, expectantes. Es entonces cuando Santos desafía simbólicamente a su padre muerto y retira la lanza clavada en la pared de bahareque. Es también el momento en que el héroe decide: “Ya no venderé Altamira” (Gallegos, 1958:540).

Será en el capítulo siguiente titulado EL RECUERDO DE ASDRÚBAL cuando el autor nos traslade a otro escenario, el de Doña Bárbara en su hato El Miedo, para hacernos presenciar la escena de una lúgubre cena en la que Melquíades Gamarra, espaldero de la Doña y quien llaman *El Brujeador* entrega algunas morocotas a Doña Bárbara en presencia de Balbino Paiba, mayordomo de Altamira, quien funge como espía de Doña Bárbara en los predios de Santos y quien la acompaña a la mesa. Aquí Gallegos nos ofrece una breve visión de la expresión del rostro de la protagonista al recibir el oro:

A la brusca contracción del ceño, las cejas de doña Bárbara se juntaron y se separaron enseguida, con rápido movimiento del aletazo del gavián. (Gallegos, 1958: 541)

Para quienes vimos la encarnación de la actriz mexicana María Félix⁸ en la versión cinematográfica de la novela, es imposible olvidar cómo la actriz mexicana contribuyó a fijar la imagen de la protagonista galleguiana en la psiquis de sus contemporáneos. Las cejas de esta actriz fueron un instrumento expresivo de importancia en la construcción de su personaje de Doña Bárbara y la fijación de esta imagen. El intercambio que se produce entre Melquíades y Doña Bárbara ocurre sin que ninguno mire al otro: “Brujos ambos, habían aprendido de los “dañeros” indios a no mirarse nunca a los ojos” (Gallegos, 1958:542). Es este personaje quien informa a la protagonista de la llegada de Santos a Altamira, presentándolo como “hombre arriesgado y peligroso”. Pero Gallegos nos advierte que el espaldero de Doña Bárbara es uno de esos “sujetos tortuosos y agazapados que siempre manifiestan todo lo contrario de lo que sienten” (Gallegos, 1958:543). Así que es el mayordomo de Santos, Balbino Paiba, quien advierte a la Doña al “oírle ponderar las condiciones varoniles del dueño de Altamira” (Gallegos, 1958:543) narradas por el espaldero, cuando le dice a éste:

—No se agache tanto zambo—díjole Balbino, al oírlo ponderar las condiciones varoniles del dueño de *Altamira*— Ya sabemos que

⁸ DOÑA BÁRBARA. Dirección: Fernando de Fuentes/Miguel M. Delgado. Producción: Fernando de Fuentes/Jesús Grovas. Guión: Fernando de Fuentes/Rómulo Gallegos. Música: Francisco Domínguez. Fotografía: Alex Phillips. Montaje: Charles L. Kimball. Reparto: María Félix/Julián Soler. Año: 1943. País: México. Idioma: Español. Color: Blanco y Negro. Duración: 138 minutos. Género: Drama/Del Oeste. Compañía: Clasa Films Mundiales/Producciones Grova.

usted no es hombre de para achicársele a patiquines. (Gallegos, 1958: 543)

Es mientras se produce el diálogo entre los dos hombres, que Doña Bárbara se sirve un vaso de agua y se lo lleva a los labios, para, inmediatamente, llevárselo frente a los ojos y “ver” en el agua la imagen de Santos. Pero esa imagen le hace regresar a otra: la de un bongo en las cercanías de los raudales de Atures, donde una adolescente era brutalmente violada por una pandilla de delincuentes mientras cantaba el yacabó⁹.

La aparición de EL FAMILIAR de Altamira, en el siguiente capítulo, un toro “araguato” que los fundadores habrían enterrado para cumplir con la costumbre de tener un espíritu guardián de las tierras del hato, es una aparición interpretada por los peones como signo de “el regreso de los buenos tiempos”. Entre escenas que brindan la visión galleguiana de las relaciones entre los propios trabajadores del hato, nuevamente, es Carmelito quien trata sobre Doña Bárbara y sus poderes:

—¿Hasta cuándo irán a estar ustedes con eso de los poderes de doña Bárbara? Lo que pasa es que esa mujer es de pelo en pecho, como tienen que serlo todos los que pretenden hacerse respetar en esta tierra. (Gallegos, 1958: 552)

A lo que *Pajarote* responde:

—En eso del pelo en pecho tiene usted mucha razón, Carmelito; pero, óigame lo que le voy a decir: no sólo los

⁹ *Pitangus sulfuratus*.

que andan enseñándolo son los que lo tienen, porque a muchos puede ser que les convenga tapárselo, y para eso están los trapos. Ahora, que doña Bárbara es facultada en brujerías, eso nadie lo puede negar. Y si quiere convencerse, óigame también esto, que conforme me lo echaron, asina se lo voy a echar. (Gallegos, 1958: 553)

Debaten sobre lo verdadero y lo falso en la leyenda de los poderes de Doña Bárbara para que Venancio concluya:

—Ya lo creo que sí tiene quien la ayude—intervino Venancio—. El mismo Mandinga. "El Socio", como le dice ella. ¿Para qué son, pues, esas conversaciones que tiene todas las noches con él en esa pieza donde no le permite la entrada a nadie? (Gallegos, 1958: 554)

Continúa el autor con un pasaje en tono de picaresca en el que *Pajarote* funge de pícaro que hurta las limosnas que los llaneros depositan en una tapara en el lugar de veneración del Anima de Ajirelito.

Sigue el capítulo denominado LA DOMA donde dialogan Llano y Llanura, con mayúscula y minúscula, respectivamente. Es en este capítulo cuando Santos conoce a su mayordomo Balbino Paiba, quien lo trata de "amo". La doma es "la prueba máxima de llanería" (Gallegos, 1958:562). cuando, después de los primeros desplantes de rebeldía y furioso corcovear y al grito de "Denle Llano" (Gallegos, 1958:563) se apartan los amadrinadores:

(...) se levantó una polvareda y aún no se había desvanecido cuando ya el alazano iba lejos, bebiéndose los aires de la sabana sin fin. (Gallegos, 1958: 563)

El carácter y la hombría de Santos han sido demostrados: la imagen del patiquín ha quedado borrada para todos menos para el mayordomo, porque Balbino duda aun de la hombría de Santos:

—Hay tiempo para todo—pensó—. Bríos tiene el patiquincito, pero todavía no ha regresado el alazano y puede que ni vuelva. La sabana parece muy llanita, vista así por encima del pajonal; pero tiene sus saltanejas y sus desnucaderos (Gallegos, 1958: 563-564)

La doma ha sido otra prueba de hombría. El alazán regresa manso entre los amadrinadores, “a lo menos trae un hombre encima” (Gallegos, 1958:564).

El siguiente capítulo, LA ESFINGE DE LA SABANA, es de especial interés porque allí ocurre una metamorfosis en Doña Bárbara. Es Balbino Paiba su amante y mayordomo de Santos, el primero que la constata:

La primera impresión desagradable fue el cambio que, de la noche a la mañana, se había operado en el aspecto de la mujerona. Ya no llevaba aquella sencilla bata blanca, cerrada hasta el cuello y con mangas que le cubrían completamente los brazos, que era el máximo de feminidad que se consentía en el traje, sino otra, que nunca le había visto usar Balbino, descotada y sin mangas y adornada con cintas y encajes. Además, llevaba el cabello mejor peinado, hasta con cierta gracia que la rejuvenecía y la hermoseaba. (Gallegos, 1958: 566-567)

Los efectos del cambio de atuendo de Doña Bárbara son negativos pues hacen que el mayordomo-amante, se sienta desdeñado:

En efecto, la superioridad de aquella mujer, su dominio sobre los demás y el temor que inspiraba, parecían radicar especialmente en su saber callar y esperar. Era inútil proponerse arrebatarse un secreto; de sus planes nadie

sabía nunca una palabra; en sus verdaderos sentimientos acerca de una persona, nadie penetraba. Su privanza lo daba todo, incluso la incertidumbre perenne de poseerla realmente; cuando el favorito se acercaba a ella no sabía nunca con qué iba a encontrarse. Quien la amara, como llegó a amarla Lorenzo Barquero, tenía la vida por tormento. (Gallegos, 1958: 567)

Es en respuesta a las insinuaciones del mayordomo-amante de acabar con la vida de Santos, que Doña Bárbara informa al lector que Santos Luzardo le pertenece a ella.

En EL ESPECTRO DE “LA BARQUEREÑA”, Gallegos nos informa que Evaristo Luzardo era:

Hombre de presa, el *Cunavichero* les arrebató a los indígenas aquella propiedad de derecho natural, y como ellos trataron de defenderla, los exterminó a sangre y fuego; pero el cacique, cuando vio su ranchería reducida a escombros, maldijo el palmar, de modo que en él sólo encontrarán ruina y desgracia el invasor y sus descendientes, víctimas del rayo, vaticinando al mismo tiempo, que volvería al poder de los yaruros cuando uno de éstos sacara de la tierra la piedra de centella de la maldición. (Gallegos, 1958: 570)

Santos se dirige hacia “el paraje maldito” (Gallegos, 1958:570) donde en lugar de una chusmita, una hermosa garza azul¹⁰, ahora se encuentra un “garzón solitario” (Gallegos, 1958:570) en un “islote de borales” (Gallegos, 1958:570) que “acentuaba la nota de fúnebre quietud” (Gallegos, 1958:570). Ensimismado en sus pensamientos – que el autor se guarda bien de comunicarnos– Santos vuelve la cabeza hacia algo que se mueve “en la margen de su campo visual”

¹⁰ *Egretta cerulea*

(Gallegos, 1958:570). Es una muchacha “desgreñada y cubierta de inmundos harapos” (Gallegos, 1958:570) que porta un haz de leña sobre la cabeza y que trata de esconderse detrás de una palmera. Gallegos la califica de “bestia arisca” (Gallegos, 1958:571). Es Marisela, hija de Lorenzo Barquero y de Doña Bárbara, rechazada por su madre al nacer. El espectro no es otro que Lorenzo, y la casa donde habita de nuevo nos remite a la imagen de la caverna gongorina. Leamos la descripción que Gallegos hace de El Espectro:

Sumamente flaco y macilento, una verdadera ruina fisiológica, tenía los cabellos grises y todo el aspecto de un viejo, aunque apenas pasaba de los cuarenta. Las manos, largas y descarnadas, le temblaban continuamente y en el fondo de las pupilas verdinegras le brillaba un fulgor de locura. Doblegaba la cabeza, cual si llevase un yugo a la cerviz; sus facciones, así como la actitud de todo su cuerpo, revelaban un profundo desmadejamiento de la voluntad y tenía la boca deformada por el rictus de las borracheras sombrías. Con un esfuerzo visible sacó una voz cavernosa para preguntar:

—¿A quién tengo el gusto?... (Gallegos, 1958: 571)

Es ahora cuando nos enteraremos que el propósito de la visita de Santos a Lorenzo Barquero no es otro que el de ponerle “término a la discordia de la familia” (Gallegos, 1958:572). En el diálogo entre el hombre “que ya no es un hombre” y el hombre probado en su llaneridad pero también en tarea civilizatoria, Gallegos quiere que veamos al Espectro y nos describe su atuendo:

(...) y por todo traje llevaba unos mugrientos calzones de los que el llanero llama “de uña de pavo”, abiertos por los lados hasta las rodillas, y una camiseta de listado, a través de

cuyos agujeros salíansele los vellos del pecho. (Gallegos, 1958: 574)

En el recuerdo de Santos del día que su madre lo llevó a conocer a Lorenzo, está grabada una frase dicha por su primo: “Es necesario matar al centauro que todos los llaneros llevamos por dentro” (Gallegos, 1958:575) cuyo sentido, será luego explícitamente aclarado por el autor por boca de Santos:

El centauro es la barbarie y, por consiguiente, hay que acabar con él. Supe entonces que con esa teoría, que proclamaba una orientación más útil de nuestra historia nacional, habías armado un escándalo entre los tradicionalistas de la epopeya, y tuve la satisfacción de comprobar que tus ideas habían marcado época en la manera de apreciar la historia de nuestra independencia. Yo estaba ya en capacidad de entender la tesis y sentía y pensaba de acuerdo contigo. Algo tenía que quedármeme de haberla repetido tanto, ¿no te parece? (Gallegos, 1958: 576)

Después de escuchar a Santos un buen rato, el Espectro decide que ha llegado su turno, el de hacerle conocer a su primo, hijo del asesino de su padre, su inevitable destino:

—(...) ¡Mírame bien, Santos Luzardo! Este espectro de un hombre que fue, esta piltrafa humana, esta carroña que te habla, fue tu ideal. Yo era eso que has dicho hace poco, y ahora soy esto que ves. ¿No te da miedo, Santos Luzardo?
—¿Miedo, por qué?
—¡No! ¡No te pregunto para que contestes, sino para que me oigas esto otro: este Lorenzo Barquero de que has hablado no fue sino una mentira; la verdad es esta que ves ahora! Tú también eres una mentira que se desvanecerá pronto. Esta tierra no perdona. Tú también has oído ya la llamada de la devoradora de hombres. Ya te veré caer entre sus brazos. Cuando los abra, tú no serás sino una piltrafa... ¡Mírala! Espejismos por dondequiera: allí se ve uno; allá otro. La llanura está llena de espejismos. ¿Qué culpa tengo de que te hayas hecho ilusiones de que un Luzardo —un

Luzardo, porque también lo soy, aunque me duela— podría ser un ideal de hombre? Pero no estamos solos, Santos. Es el consuelo que nos queda. Yo he conocido muchos hombres —tú también, seguramente— que a los veinte y pico de años prometen mucho. Déjalos que doblen los treinta: se acaban, se desvanecen. Eran espejismos del trópico. (...)

—¡Matar al centauro! ¡Je! ¡Je! ¡No seas idiota, Santos Luzardo! ¿Crees que eso del centauro es pura retórica? Yo te aseguro que existe. Lo he oído relinchar. Todas las noches pasa por aquí. Y no solamente aquí; allá, en Caracas, también. Y más lejos todavía. Dondequiera que esté uno de nosotros, los que llevamos en las venas sangre de Luzardos, oye relinchar al centauro. Ya tú también lo has oído y por eso estás aquí. ¿Quién ha dicho que es posible matar al centauro? ¿Yo? Escúpeme la cara, Santos Luzardo. El centauro es una enteleguía. Cien años lleva galopando por esta tierra y pasarán otros cien. Yo me creía un civilizado, el primer civilizado de mi familia; pero bastó que me dijeran: “Vente a vengar a tu padre”, para que apareciera el bárbaro que estaba dentro de mí. Lo mismo te ha pasado a ti; oíste la llamada. Ya te veré caer entre sus brazos y enloquecer por una caricia suya. Y te dará con el pie, y cuando tú le digas: “Estoy dispuesto a casarme contigo”, se reirá de tu miseria y... (Gallegos, 1958: 578-579)

El doloroso espectáculo de la conmoción del Espectro, imagen especular para Santos, hace que éste reflexione y se diga para sí mismo:

—Realmente, más que a las seducciones de la famosa doña Bárbara, este infeliz ha sucumbido a la acción embrutecedora del desierto. (Gallegos, 1958: 579-580)

Una vez más es doña Bárbara “famosa” en la pluma de Gallegos. Este diálogo justifica toda la novela y ya al escribir sobre ella, Jaime López Sanz¹¹ nos ha advertido sobre el peligro de no sentir el miedo.

¹¹ Cf. Nota N^o 6.

LA BELLA DURMIENTE es el título al capítulo siguiente de la novela que está dedicado al descubrimiento de Marisela. Lleno de imágenes extrañas, de belleza escondida bajo apariencia de fealdad y descuido, el descubrimiento de Santos es progresivo y lento, como el de alguien que pela una cebolla. Se van levantando capas de ilusión, ilusión de fealdad, apariencia de fealdad, una muchacha sucia y harapienta que nos hace forzosamente recordar la figura de *Cenicienta* más que de la *Bella Durmiente*. Escuchemos al autor: “(...) criatura montaraz, greñuda, mugrienta, descalza y mal cubierta por un traje vuelto jirones” (Gallegos, 1958: 581). Marisela ríe y gruñe frente a la curiosidad de Santos. Y de nuevo, el tema del miedo:

— (...) ¿No te da miedo andar sola por estos lugares desiertos?

— ¡Guá! ¿Y por qué voy a tener miedo, pues? ¿Me van a comé los bichos del monte? ¿Y a usted qué le importa que yo ande sola por donde me dé la gana? ¿Es, acaso, mi taita, pues, para que me venga a regañá? (Gallegos, 1958: 582).

De nuevo, escuchemos al autor:

Tendría unos quince años, y aunque la comida escasa, el agua mala, el desaliño y la rusticidad le marchitaban la juventud, bajo aquella miseria de mugre y greñas hirsutas se adivinaba un rostro de facciones perfectas.

Pero bastó el breve instante para que los ojos de Santos apresaran la revelación de belleza. (Gallegos, 1958: 583).

La preocupación higiénica de Santos por la muchacha esconde una atracción física: “Las manos le lavaron el rostro y las palabras le despertaron el alma dormida” (Gallegos, 1958:585). El autor nos dice que basta ese instante para que la muchacha se transforme:

“Advierte que las cosas han cambiado de repente. Que ella misma es otra persona.” (Gallegos, 1958:585) Al sentir su piel lavada y limpia, la asalta el deseo de saber cómo es su imagen y ésta se le revela: la belleza no está en ella solamente, está en todas partes. El agua es el medio erótico que despierta el cuerpo y el alma de Marisela, quien baña su cuerpo en el amanecer de su despertar como mujer, con un alma que se abre a una complejidad que la desconcierta pero que la llena de sensaciones y sentimientos nuevos y desconocidos.

ALGÚN DÍA SERÁ VERDAD

— ¿La ley del Llano?

(...) Ley de doña Bárbara. Porque dicen que ella pagó para que se la hicieran a la medida. (Gallegos, 1958: 589).

Es el capítulo donde Gallegos nos expone el sueño de progreso del héroe Santos. Será Antonio, quien mostrará a Santos el tesoro de los “orejanos que no conocen al hombre” (Gallegos, 1958:590), las cimarroneras que están dentro de sus propias tierras y que Santos desconoce. Al hablarle de la necesidad de la refundación de las queseras y lo que para Santos es la condición para civilizar el llano: cercar las propiedades. Para Antonio este proyecto es contrario al “modo de ser llanero” (Gallegos, 1958:591) porque como explica:

(...) El llanero no acepta la cerca. Quiere su sabana abierta como se la ha dado Dios, y la quiere, precisamente, para eso: para cachilapiar cuanto bicho le caiga en el lazo. Si se le quita ese gusto se muere de tristeza. (Gallegos, 1958: 591).

Para Santos, la cerca es la acción del derecho contra la acción “todopoderosa de la fuerza” (Gallegos, 1958:592). El sueño de Santos culmina con una visión del ferrocarril. De nuevo, el autor remite al título del capítulo y pone en boca del héroe estas palabras:

— (...) *El progreso penetrará la llanura, y la barbarie retrocederá vencida.* (Gallegos, 1958: 592)

En LOS DERECHOS DE “MÍSTER PELIGRO”, el autor nos lo pone por delante y de nuevo ofrece la ocasión de que revisemos el uso del adjetivo “Bárbaro” en la descripción de los atributos del personaje.

(...) Le agradó la región, porque era bárbara como su alma
(...) Decía llamarse Guillermo Danger y ser americano del Norte, nativo de Alaska, hijo de un irlandés y de una danesa buscadores de oro; pero se dudaba que el apellido que se ponía fuera realmente el suyo, pues en seguida añadía: “Míster Peligro”, y como era humorista, a su manera, con la ingenuidad de un niño, se sospechaba que se apellidase así sólo por añadir la inquietante traducción. (Gallegos, 1958: 593)

Un personaje del tipo “soldado de la fortuna”, aventurero a la espera de que llovieran sobre la región ríos de dólares, sin que nadie explique muy bien de dónde ni cómo, obtenía sus ingresos por la exportación de pieles de caimanes y demás especies que ofrece al cazador sin escrúpulos la fauna llanera. Con una casa precaria montada sobre una tierra propiedad de Doña Bárbara, participa junto a ella en el rito de enterrar un anciano caballo vivo, al filo de la medianoche, para cumplir con el precepto llanero de El Familiar, leyenda que le había suscitado gran interés en una escena donde el

autor hace también caer a un borracho, el coronel Apolinar, amante de Doña Bárbara, en la fosa preparada para el animal, lo que le sirve a la protagonista para deshacerse a un tiempo de su molesto amante y ganar dos Familiares para la protección de su hato, con la colaboración de Míster Danger quien, visto lo que es capaz de hacer la Doña, la deja sola con una pala en medio del rito para no involucrarse en un embrollo. Fue en pago a este “servicio” guardado en secreto que Doña Bárbara proveyó los recursos para que Míster Danger transformara su choza en una comfortable caza y de que pasara de cazador de caimanes a ganadero “o mejor dicho, en cazador de ganados, pues eran mautes ajenos” (Gallegos, 1958:596).

El capítulo ofrece la segunda aparición de Marisela,

(...) que venía con un haz de leña, como la tarde del encuentro en el palmar; pero era una persona ya diferente de aquella sucia y desgreñada. Vestía uno de los trajes que Santos le había hecho mandar, confeccionado por las nietas de Melesio Sandoval, y todo en ella daba muestras de aseo y hasta de acicalamiento, a pesar del bajo oficio a que se dedicaba. Santos se complació en esta transformación, que era obra de unas cuantas palabras suyas, y fue entonces cuando vino a fijarse en que la casa tampoco era ya aquel cubil inmundo y maloliente. El piso estaba barrido, y si todavía reinaba allí la miseria, ya la incuria había desaparecido. (Gallegos, 1958: 603-604)

Es entonces cuando el héroe, al ver el asedio de Míster Danger a Marisela y el peligro que ésta corre, toma una decisión: “llevarse consigo a Lorenzo y a su hija para librarlos de la humillante tutela del extranjero” (Gallegos, 1958:605).

Este capítulo cierra la Primera Parte de la novela. Ya el lector tiene una idea bastante delineada de la psicología de cada uno de los personajes, como también del autor. La Segunda Parte abre con un Primer Capítulo denominado UN ACONTECIMIENTO INSÓLITO que se refiere a la bienvenida que da Doña Bárbara a la noticia de que Santos quiere cercar su propiedad de Altamira:

— ¡Bueno, pues! Por fin se van a acabar los pleitos por causa de ese bendito lindero con *Altamira*, porque el doctor Luzardo va a cercar su ható y de ahora en adelante no habrá más equivocaciones. Esto es lo mejor: la cerca. ¡Sí, señor! Así cada cual sabe hasta dónde llega lo suyo y puede estar como dice el dicho: cada cual en su casa y Dios en la de todos. ¡Eso es! Hace tiempo que vengo pensando en la cerca; pero todavía no he podido darme ese gusto porque es mucha la plata que cuesta. El doctor sí puede darse ese gusto porque él tiene, y hace bien en gastarse una poca de plata en eso. (Gallegos, 1958: 606)

Un pintor no habría representado mejor el paisaje del pueblo cabeza de Distrito donde el héroe va a solicitar justicia ante la negativa de la propietaria de El Miedo de dejarle retirar sus reses antes de plantear las cercas que deslindarán ambas haciendas, la suya y la de Doña Bárbara:

Escombros entre matorrales, vestigios de una antigua población próspera; ranchos de barro y palma esparcidos por la sabana; otros, más allá, alineados a orillas de una calle sin aceras y sembrada de baches; una plaza, como de yerbajos rastreros a la sombra de tiñosos samanes centenarios; a un costado de ella, la fábrica inconclusa — que más parecía ruina— de un templo que habría sido demasiado grande para la población actual, y finalmente algunas casas de antigua y sólida construcción, las más de ellas deshabitadas, algunas sin dueño conocido, y sobre una de las cuales, hundidos los techos y desplomados los

muros, aún se apoyaba el tronco gigante de un jabillo derribado por el huracán, hacía ya muchos años; una población cuyas principales familias habían desaparecido o emigrado, uno de esos muchos pueblos venezolanos que, guerras, paludismo, anquilostomiasis y otras calamidades más han ido dejando convertidos en escombros a las orillas de los caminos; esto era el pueblo cabeza del Distrito, teatro de las sangrientas contiendas entre Luzardos y Barqueros. (Gallegos, 1958: 610)

La aparición de Mujiquita, personaje que emerge de una penumbrosa pulpería a abrazar a Santos y celebrar el reencuentro de ambos desde los tiempos de la universidad, permite al autor describir a los habitantes de los pueblos del llano por oposición a los de las sabanas:

Como los hombres que estaban en el corredor de la pulpería, Mujiquita parecía pertenecer a una raza distinta de la que poblaba las sabanas, hombres fuertes y alegres, generalmente. En cambio, estos del pueblo llanero eran tristes, melancólicos, aniquilados por la leucemia palúdica. Mujiquita, especialmente, era una verdadera lástima: los bigotes, el cabello, las pupilas, la piel, todo parecía tenerlo empolvado, con aquel polvo amarillo que alfombraba las calles del pueblo; todo en él daba la impresión de esos pobres árboles de orillas del camino, que no se sabe de qué color son. No era desaseo, propiamente; era pátina, marchitez palúdica y soflama de alcohol. (Gallegos, 1958: 611)

Luego de los alegatos ante la autoridad civil, por parte de Santos, Doña Bárbara y Mister Danger, se entera el lector, ya al final, que la dueña de El Miedo había sentido por primera vez en su vida, respeto hacia alguien y que el acontecimiento insólito era ese: el respeto que le inspirara el héroe a Doña Bárbara.

LOS AMANSADORES es el segundo capítulo de la Segunda Parte de la novela. Vemos allí a Santos en su rol de Pigmalión en el proceso de educar a Marisela y de transformar su sensibilidad. Le diseña vestidos, le compra zapatos, le corrige la expresión. Mientras Santos educa a Marisela, Carmelito amansa una yegua salvaje, la Catira, que usa también el autor como imagen y doble animal de Marisela. Leamos cómo describe a la yegua el autor:

La *Catira*, blanca y esbelta como una garza, era la potrancia más hermosa de su yeguada; pero llegó el tiempo en que, vedada la hija para el amor del caballo salvaje, debía de ser expulsada del hatajo. El *Cabos Negros* le amusgó las orejas, le mostró los dientes, haciéndola entender que de allí en adelante no podían continuar juntos, y ella se quedó plantada en medio de la sabana, viendo alejarse la familia de la cual ya no formaba parte, juntos los delgados remos, temblorosos los rosados belfos, tristes los ojos claros. Vagó sola, desganada y lenta, por los acostumbrados sitios, y de regreso al hato Carmelito la divisó a distancia contemplando la dorada polvareda que allá en el horizonte levantaba el alegre retozo del perdido hatajo. (Gallegos, 1958: 621)

Santos, al ver la hermosura de la yegua, se la quiere comprar a Carmelito para regalársela a Marisela pero el peón no la vende. Se dedica a amansarla y a hacer que coja el paso. Carmelito cuenta a Santos su trágica historia y de cómo Ño Pernalete, en compañía de una banda de facinerosos, habían asesinado a sus padres y robado sus bienes. Cuando el peón le ofrece la yegua a Marisela para regalársela, Santos se inquieta de pensar que tal vez la peonada

sospeche que está enamorado de la muchacha, que ahora es una señorita que cabalga con gracia su hermosa montura.

El Capítulo LOS REBULLONES, tercero de la Segunda Parte, está dedicado a Juan Primito:

Greñudo, piojoso y con una barba hirsuta que no había manera de que conviniese en recortársela, era el recadero de doña Bárbara un bobo con alternativas de lunático furioso, aunque no desprovisto de atisbos de malicia, cuyas manías más singulares consistían en no beber el agua de las casas de *El Miedo*, así tuviese que andar leguas por buscarla en otras, y en colocar sobre los techos de los caneyes cazuelas llenas de los más extraños líquidos, para que bebiesen unos pájaros fantásticos que denominaba rebullones. (Gallegos, 1958: 629)

Estos pajarracos, en la mitología galleguiana, representan la “materialización de los malos instintos de Doña Bárbara.” (Gallegos, 1958:629). Juan Primito los alimenta con diversos líquidos según lo que —él suponía— eran los planes de la dueña de El Miedo. En la lógica de este mito, tales líquidos, al ser ingeridos por los pájaros neutralizarían los planes que ocasionarían daños a los “cristianos” que, como explica el autor, quería significar un ser humano. En una complicada lógica nos enteramos que los líquidos, si eran bebidos por los pájaros, podían contaminar el agua de las casas de El Miedo, pues al entrar en contacto con ésta los picos de las horrendas aves la contaminarían haciendo que quien la bebiera deviniese en objeto de los daños. El regreso del héroe a Altamira habría sido ocasión para que, según Juan Primito, se alborotaran los rebullones. El regreso de

Doña Bárbara luego de su encuentro con Santos y Míster Danger ante el Jefe Civil del Distrito, es la ocasión para que Juan Primito aviste nuevamente la bandada de rebullones:

Y así pasaron varios días, sin que tuvieran reposo las cazuelas propiciatorias de la charca de sangre que dejaban las reses beneficiadas para el consumo del hato a los panales de aricas o a la pulpería por el aceite y vinagre, y a medida que pasaban los días sin que el fiero ceño desapareciese de la frente de doña Bárbara, la idiota manía de Juan Primito se iba convirtiendo en locura frenética. (Gallegos, 1958: 630)

En la espiral de locura que desata en Doña Bárbara la amenaza de Santos: “si la señora no se aviene a lo que le exijo, en el término de ocho días, la demandaré por ante un tribunal” (Gallegos, 1958: 630), el autor la muestra en un retrato inolvidable:

Durante las jornadas entregaba a una actividad febril, a horcajadas sobre el caballo, amazona repugnante de pantalones hombrunos hasta los tobillos bajo la falda recogida al arzón, lazo en mano detrás del ganado altamireño que paciese por sus sabanas, insultando a los peones por el menor descuido y destrozándole los ijares a la bestia con las espuelas, y por las noches se encerraba en el cuarto de las conferencias con “el Socio” y allí permanecía en vela hasta el primer menudeo de los gallos. (Gallegos, 1958: 631)

Entregada a largos monólogos y encerrada, el único testigo de tales desvaríos era el, a su vez, idiota y loco Juan Primito, quien a los pocos días y en vista del vencimiento del plazo dado por Santos, es llamado por la dueña de El Miedo para enviar recado a Santos de que proceda a realizar los trabajos solicitados y a retirar sus reses de sus tierras. Ante la convicción de que habrá un hecho de sangre, Juan

Primito, exclama: “¡Estas mujeres del demonio!” (Gallegos, 1958: 632). Y aclara entonces el autor:

Pero no se refería especialmente a doña Bárbara, ni por el encargo que acababa de darle, sino a la mujer en general, tema de una extraña manía persecutoria que se le iba desarrollando a medida que caminaba por la sabana desierta. (Gallegos, 1958: 632)

Este es uno de los pasajes más enigmáticos de la novela en cuanto al tratamiento de lo femenino se refiere y lo retendremos para más adelante.

Las relaciones entre Juan Primito y Marisela también son desconcertantes por decir lo menos, la escena de la bebé recién nacida en brazos del demente no puede dejar de producir un sentimiento de horror en el lector:

(...) La había visto nacer; ocurrencia suya fue el nombre que a ella le pusieron; entre sus brazos, repudiada por la madre y aborrecida por el padre, la había acunado, aya solícita por tierna ambigüedad de bobería, y si algunas palabras dulces había escuchado Marisela, eran las de aquel llamarla: “Niña de mis ojos”, que salían de los labios belfos, por entre la pelambre asquerosa, como de los negros panales la miel de las aricas. Dinero que cayera en las manos de Juan Primito fue siempre para regalar a la niña de sus ojos con cuanta baratija vistosa llevaran en sus pacotillas los buhoneros que pasaban por el hato, y después cuando lanzado de su casa Lorenzo Barquero y refugiado en el rancho del palmar, se abandonó por completo a la borrachera, si ella no había pasado hambre la mayor parte de los días, era porque aquél le llevaba diariamente las sobras de la comida de la peonada de *El Miedo*. (Gallegos, 1958: 632)

La imagen de una niña en brazos de un demente-aya tiene una carga arcaica que nos remite a los nacimientos míticos de dioses, héroes y

semi-dioses. Una niña, criada por un loco, y que sobrevive al abandono de madre y padre, en una choza en el medio de un desierto. El nacimiento inusual y la crianza en condiciones adversas con ayuda de seres mitad humanos-mitad animales, es corriente en la mitología y en los cuentos de hadas. Marisela es objeto tanto de nacimiento inusual como de un renacimiento por obra del “rescate” por obra del héroe Santos. Crece apartada y escondida de la ira de su madre, su belleza escondida en su mugre y sus greñas, no se revela sino luego de ser rescatada por el héroe. Otras escenas del capítulo remiten también al cuento-mito de *La bella y la bestia*¹² así como a escenas del *El jorobado de Nôtre Dame*¹³.

Imposible no relacionar a los rebullones de Gallegos con las arpías o harpías¹⁴, en la mitología personificaciones destructivas del viento que, en las primeras versiones del mito robaban comida y luego pasan a ser seres que contaminaban los alimentos con sus excrementos, para luego pasar a ser imágenes de la contaminación, difusoras de suciedad y enfermedad así como agentes de castigo. Las arpías eran pájaros monstruosos con cabezas humanas. “Rápidas

¹² Algunos dan como origen las narraciones de Lucio Apuleyo. Primera versión publicada por Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, en 1740.

¹³ VICTOR HUGO. *El jorobado de Nôtre Dame*. París. 1831.

¹⁴ Ver: «Harpyiai» en Theoi Project.
En <http://www.theoi.com/Pontios/Harpyiai.html>

ladronas” las llama Homero (1995,265)¹⁵. En la Edad Media se les llamaba “águilas vírgenes”.

Marisela conoce de la “existencia” de los rebullones, e interroga a Juan Primito sobre su alimentación y es cuando él la informa:

— ¿Y en estos días, qué les has puesto para que beban?—
inquirió Marisela, con acento intencionado por la preocupación que acababa de asaltarla.
—Sangre, chica—respondió, muy sonreído—. Esos rebullones tienen unas cosas, ¡chica! Miren que y que gustarles beber sangre, que debe ser tan maluca, ¿verdad, chica? En denante mismo les llené las perolitas, antes de salir para acá. Ya a estas horas deben de estar jartos. (Gallegos, 1958: 634)

En el cuarto capítulo de la Segunda Parte, EL RODEO, la cita es el lugar de Mata Oscura, que trae ya oscuras resonancias. Del lado del héroe, los integrantes son ocho:

(...) pero todos eran gente muy llanera, bien montada y dispuesta a multiplicarse en obsequio de aquel que había venido a enfrentársele a la cacica del Arauca. (Gallegos, 1958: 637)

Los de El Miedo, capitaneados por la dueña, eran “un gran número de vaqueros” (Gallegos, 1958:637), luego nos enteraremos que son treinta y tres, número de connotaciones “cabalísticas” y considerado de “buena suerte”. Ahora leamos al autor describir a Doña Bárbara tal como es percibida por Santos cuando se acerca a saludarlo en medio de la sabana:

¹⁵ *Odisea*. XX, 66, 77, 78.

Brillantes los ojos turbadores de hembra sensual; recogidos, como para besar, los carnosos labios con un enigmático pliegue en las comisuras; la tez cálida; endrino y lacio el cabello abundante. Llevaba un pañuelo azul de seda, anudado al cuello con las puntas sobre el descote de la blusa; usaba una falda amazona, y hasta el sombrero “pelodeguama”, típico del llanero, única prenda masculina en su atavío, llevábalo con cierta gracia femenil. Finalmente, montaba a mujeriegas, cosa que no acostumbraba en el trabajo, y todo eso hacia olvidar a la famosa marimacho. (Gallegos, 1958: 638)

Por su parte, a Doña Bárbara, el héroe le producirá una impresión previsible:

(...) sintió, una vez más, pero ahora con toda la fuerza de las intuiciones propias de los espíritus fatalistas, que desde aquel momento su vida tomaba un rumbo imprevisto. Se le olvidaron las actitudes zalameras que llevaba estudiadas, se le atropellaron y dispersaron por el tenebroso corazón los propósitos inspirados en la pasión fundamental de su vida — el odio al varón—; pero sólo se dio cuenta de que sus sentimientos habituales la abandonaban de pronto. ¿Cuáles los reemplazaron? Era cosa que por el momento no podía discernir. (Gallegos, 1958: 638)

Entre las instrucciones a los vaqueros para el trabajo se van tejiendo las circunstancias que las intenciones de Doña Bárbara persiguen, acercarse a Santos y ponerle conversación sobre cualquier tema. El tema del rodeo parece servir a su propósito e interroga al héroe: “¿No ha visto nunca un rodeo Doctor Luzardo?” (Gallegos, 1958:641) Así comienza una conversación breve, que el autor compone para llegar a describir un importante elemento, la voz de Doña Bárbara y su sonido y sus efectos en el oído y el alma del héroe:

(...) flauta del demonio andrógino que alentaba en ella, grave rumor de selva y agudo lamento de llanura, tenía un matiz singular, hechizo de los hombres que la oían; pero Santos Luzardo no se había quedado allí para deleitarse con ella. Ciertamente era que, por un momento, había experimentado la curiosidad, meramente intelectual, de asomarse sobre el abismo de aquella alma, de sondear el enigma de aquella mezcla de lo agradable y lo atroz, interesante, sin duda, como lo son todas las monstruosidades de la naturaleza; pero, en seguida, lo asaltó un subitáneo sentimiento de repulsión por la compañía de aquella mujer, no porque fuera su enemiga, sino por algo mucho más íntimo y profundo, que por el momento no pudo discernir, pero que lo hizo cortar bruscamente la absurda charla y alejarse de allí en dirección al paraje donde unos peones de *El Miedo* vigilaban los novillos madrineros, núcleo del rodeo. (Gallegos, 1958: 642)

No podemos dejar de mencionar aquí el timbre de la voz de la actriz María Félix. Recordar a quienes no han visto aún la versión cinematográfica de la novela del año 1943¹⁶, que no pierdan la ocasión de verla y recordar esta voz.

El rodeo en la novela *Doña Bárbara* está escenificado como un conjunto perfectamente racional de movimientos estratégicos. Para Gallegos, su descripción es como la de una batalla, o más bien de una epopeya entre el hombre y el animal. Investidos de una extraña racionalidad, el autor describe una verdadera escena épica entre seres humanos a caballo, toros, vacas y becerros, dotados todos de un impresionante conocimiento del terreno que les permite prever movimientos, marchas y contramarchas tanto hombres como bestias,

¹⁶ Ver: Nota N^o. 7. La película se encuentra en *YouTube* dividida en 14 segmentos. Recordar que los diálogos fueron escritos por Rómulo Gallegos.

y que tienen respuestas exactas e inmediatas a los estímulos y citas del oponente. El rodeo galleguiano se nos aparece entonces, lejos del aparente caos, como obra profundamente humana y racional, proeza de héroes capaces de dirigirse a sí mismos y de dirigir simultáneamente a colectivos de hombres, caballos y ganado, de dominar con la razón las fuerzas opuestas y no sólo con la fuerza misma sino por obra de una fina coordinación de señas imperceptibles entre jinetes de igual destreza, que no tienen nada que envidiar a ningún vaquero de la historia. La escena del rodeo en la novela *Doña Bárbara* es una de las obras maestras de la literatura latinoamericana. Es sólo leyéndola que podremos comprender las hazañas épicas de los hombres que liberaron este continente. Al final del capítulo Santos dejará a la dueña de El Miedo “plantada otra vez en el medio de la sabana.” (Gallegos, 1958:647) Pero para ella, ya el héroe llevaba la sog a rastras.

En LAS MUDANZAS DE DOÑA BÁRBARA son los peones quienes las perciben primero. Transformaciones que para quien las sufre no son comprendidas ni está Doña Bárbara tampoco consciente de todas ellas. Al repasar la historia de sus amantes, la protagonista, ya “en la crisis de los cuarenta” (Gallegos, 1958:650) gasta su energía en correrías por la sabana y es presa de súbitos arranques de generosidad que la hacen repartir dinero entre los peones. La Dañera decide no usar sus poderes para que El Socio le traiga al objeto de

su deseo y que lo obtendrá únicamente mediante “artes de mujer” (Gallegos, 1958:650). Una añoranza de la presencia del héroe se mezcla con el recuerdo de Asdrúbal, su primer “amor”. Pero cuando finalmente aparece Santos en El Miedo, es para tratar asuntos relativos al cercado de sus fincas, e insistiendo en que estos tratos se lleven de manera amistosa. Cuando pasan del tema que trata Santos en la primera parte de la conversación, el segundo tema: Santos le pide que devuelva a Marisela, su hija, las tierras que la dueña de El Miedo le quitara con juicios amañados a Lorenzo Barquero, las tierras de La Barquereña. Santos justifica su petición dado que Marisela:

(...) Y vive bajo mi protección porque carece de pan, mientras usted es inmensamente rica, como hace poco me ha dicho. Pero yo me he equivocado al venir a pedirle a usted lo que usted no puede dar: sentimientos maternos. Hágase el cargo de que no hemos hablado una palabra, ni de esto ni de nada. (Gallegos, 1958: 655-656)

Santos se retira sin despedirse y Doña Bárbara llegará hasta tomar en su mano un revólver que guarda en la sala, ante lo cual se detiene y se ordena a sí misma:

—No matarás. Ya tú no eres la misma. (Gallegos, 1958: 656)

Los días jueves y viernes santos, en la Semana Santa, son aprovechados en el llano para hacer “batidas en los caños poblados de caimanes” (Gallegos, 1958:656). En el capítulo titulado EL ESPANTO

DEL BRAMADOR es donde el autor narra estas prácticas ancestrales de los llaneros. Santos presencia esta peligrosa actividad en la que, con las cabezas cubiertas con grandes taparas con un agujero que les permite ver, los hombres se introducen en las aguas de un caño infestado de caimanes para darles caza. Esta vez serán Pajarote y María Nieves los entaparados, quienes se aprestan a lanzear al Tuerto del Bramador, el mítico caimán de un solo ojo que aterroriza a quienes cruzan los pasos del Arauca. La leyenda atribuía al caimán más de cien años de vida protegido, pues había dispuesto Doña Bárbara que nadie lo atacara. Los dos peones acabarán con el Espanto del Bramador y así concluirán: “se irán acabando las brujerías de El Miedo.” (Gallegos, 1958:659).

Mientras bajan de un algarrobo los panales de MIEL DE ARICAS, el autor da la oportunidad a Marisela para hacerle confidencias a Genoveva, una de las nietas de Melesio, quien la escucha con enorme interés. Marisela le cuenta cómo pasa sus días en Altamira, los cuidados y lecciones que le ofrece Santos, las tareas que realiza en la casa y, en particular en la cocina porque Santos “le tiene asco a la cocinera y no come sino lo que yo le preparo” (Gallegos, 1958:660). Cuenta como un día, estando sola en la casa, entró una veintena de indios yaruros y que ella los ahuyentó dándoles papelón y diciéndole que un grupo de cuibas andaba también por allí cerca. Genoveva la mira largamente en silencio y Marisela reacciona: “No.

No es lo que te imaginas. No hay nada de eso. ¡Jesús! ¿Qué me ves tanto, mujer?” (Gallegos, 1958:661). Las dos muchachas terminan carraspeando y Genoveva concluye: “Eso malo tiene la miel de aricas. Es muy dulce, pero abrasa como un fuego.” (Gallegos, 1958:663).

Son tiempos de CANDELAS Y RETOÑOS en la sabana que se prepara para recibir el invierno. Fuegos que se riegan por toda la sabana y que la sabana misma se encarga de frenar porque los atajan los peladeros y los corta-fuegos que rodean los hatos. Dejan un “paisaje fúnebre” (Gallegos, 1958:665) a su paso, que Santos interpreta como:

(...) la rebelión de la llanura, la obra del indómito viento de la tierra ilímite contra la innovación civilizadora. Ya la había destruido y ahora reposaba como un gigante satisfecho, resollando a rachas y que levantaban torbellinos de cenizas. (Gallegos, 1958: 666)

Por su parte, los peones afirmaban que la candela era obra de Doña Bárbara y Lorenzo Barquero, saliendo de su habitual mutismo, aconseja a Santos que mate a Doña Bárbara, su enemiga:

(...) Mata a esa mujer que te ha jurado la guerra. (...) (Gallegos, 1958: 667)
(...) Mátala y conviértete en el cacique del Arauca. Los Luzardos no fueron sino caciques y tú no puedes ser otra cosa, por más que quieras. En esta tierra no se respeta sino a quien ha matado. No le tengas grima a la gloria roja del homicida. (Gallegos, 1958: 668)

En tiempos de candela en la sabana, nos dice el autor:

(...) Después de la afanosa brega del día, picando los ganados sedientos para acostumarlos a los bebederos que

no se hubiesen secado, exponiendo la vida entre las cimarroneras esparcidas, aún había que estar alerta por las noches contra el ataque de los zorros rabiosos, que recorrían en manadas las sabanas y se metían en las casas, y contra las serpientes, que también las invadían huyendo del fuego. (Gallegos, 1958: 669)

Pero el canto del carrao anuncia la llegada del invierno y en un instante todo amanece verde. La sabana retoña y todo vuelve a su lugar.

Torneos de llanería son los que el autor presenta en el capítulo titulado LAS VELADAS DE LA VAQUERÍA, costumbre creada por la falta de cercas en el llano y por la necesidad de recoger los rebaños esparcidos de diferentes propietarios y herrarlos para devolverlos a sus respectivos terrenos de pastoreo. En las vaquerías, nos dice el autor:

(...) cada hato se esmera en enviar a aquel donde se haga la batida sus peones más diestros y ellos llevan sus bestias más vaqueras, ostentando sus mejores aperos, y se esfuerzan en lucir todas sus habilidades de centauros. (Gallegos, 1958: 671)

Desde la madrugada y con apenas un café en el estómago, los vaqueros bregan durante todo el día con las reses de hatos diferentes y es entonces cuando Santos hace evidente la estratagema de Balbino Paiba para hacerse con unas cuantas reses del hato La Amareña. El regreso de la vaquería es momento de fiesta, de comida llanera para los exhaustos peones, de coplas, arpa, cachos y

aguardiente que animan el joropo al que llegan las muchachas arregladas y alegres, donde se cuentan cuentos y se ríe y se baila hasta la madrugada.

En LA PASIÓN SIN NOMBRE nos damos cuenta de lo complicada que le resulta a Santos su relación con Marisela. Tanto que diseña planes para alejarla de la casa y hasta piensa en enviarla a un internado en Caracas. Diálogos pensados y no dichos, y de intercambios de palabras dichas sin pensar por parte de Marisela, pero cargadas de gran intensidad emotiva. En Santos siempre prevalece la prudencia del héroe, más apolíneo que nunca y con un severo control de sus propias emociones. Las de Marisela son aún emociones enredadas unas con otras, que la confunden constantemente y la hacen tropezar y caer en la confusión de su infatuación de adolescente enamorada: pasión sin nombre aún que hace que ella se pregunte “¿Por qué todo tiene que tener un nombre?” (Gallegos, 1958:686).

Pero en SOLUCIONES IMAGINARIAS, el siguiente capítulo, nos damos cuenta que Santos en realidad no quiere alejar a Marisela de la casa. Cae en cuenta que todos sus planes con respecto a la muchacha son sólo eso: soluciones imaginarias que no tienen ningún fundamento en su propia voluntad.

Capítulo tras capítulo, el autor nos va iniciando en el ciclo de los trabajos y los días en el llano venezolano. Luego de SOLUCIONES IMAGINARIAS, sigue el capítulo COPLAS Y PASAJES, en el que el autor

describe las tareas de hierra, que comienza con la separación de las vacas y los becerros. Tumbando los mautes al suelo, les hacen los cortes propios del hato en las orejas y les aplican los candentes hierros acompañando esta faena con coplas relativas al aspecto de cada uno de los mautes, la historia de cada uno, que cada vaquero conoce perfectamente y de memoria, llevando en un cuero marcada con un cuchillo la arcaica contabilidad que no por ser arcaica es menos exacta. Luego de las tareas de la hierra se describen las de la fabricación del queso. Cuando Santos ve la precariedad con que los peones con Antonio a la cabeza han levantado una quesera, su conciencia civilizadora le reclama y entonces da rienda suelta a su desaliento:

(...) Milagro que todavía exista el ganado, que fue innovación introducida por los colonizadores españoles. Duro es decirlo, pero el llanero no ha hecho nada por mejorar la industria. Su ideal es convertir en oro todo el dinero que le caiga en las manos, meterlo en una múcura y esconderlo bajo tierra. Así hicieron mis antepasados y así haré yo también, porque esta tierra es un mollejón que le embota el filo a la voluntad más templada. Con esto de la quesera, y así pasa con todo, otra vez empezaremos por donde mismo estábamos hace veinte años. Entretanto, la cría degenera por falta de cruzamientos y por exceso de plagas que la diezman. Todavía se pretende curar el gusano con oraciones, y como los brujos abundan y hasta los inteligentes terminan creyendo en ellos, no se procuran remedios.

(...) —Sofismas—replicó Santos—. Justificaciones de la indolencia del indio que llevamos en la sangre. Por todo eso, precisamente, es necesario civilizar la llanura; acabar con el empírico y con el cacique, ponerle término al cruzarse de brazos ante la naturaleza y el hombre. (Gallegos, 1958: 696)

Tareas de amansamiento de vacas que comienza por repetirle su nombre mil veces a la vaca brava, manoseándola, a ver si atisban un vestigio de mansedumbre en el ojo de la res, que les devolvía la mirada todavía con “las pupilas inyectadas de bravura intacta.” (Gallegos, 1958:697). Para Santos “comenzaba así la civilización de la barbarie del ganado” (Gallegos, 1958:697). Se disponen ahora a atravesar el Arauca con una punta de ganado, y será María Nieves quien se exponga a los caimanes. El mejor “hombre de agua” (Gallegos, 1958:698) de todo el Apure, será él quien lleve la punta a través del río, alto de agua de orilla a orilla, con los canoeros a ambos lados para no dejar que la corriente arrastre las reses río abajo. Al otro lado del río y sobre la playa se junta el ganado que será enviado a Caracas, al matadero. Rápido porque pronto no habrá caminos. Las lluvias harán que todos regresen a sus casas. Llegan las garzas, los patos, las cora-coras, las chusmitas, las cotúas y los gabanés a encontrarse con los gallitos azules y las chenchenas. Es cuando las garzas mudan las plumas y todo parece como cubierto de nieve. Es en este capítulo cuando Santos se rinde a la llanura:

Y de todo esto y por todas las potencias de su alma, abiertas a la fuerza, a la belleza y al dolor de la llanura, le entró el deseo de amarla tal como era, bárbara pero hermosa, y de entregarse y dejarse moldear por ella, abandonando aquella perenne actitud vigilante contra la adaptación a la vida simple y ruda del pastoreo.

(...) Pero había también algo más, algo sobre lo cual no se reflexionaba; pero que estaba allí, en el fondo del alma, transformando los sentimientos del hombre de la ciudad, derribando los obstáculos: ¡Marisela, canto del arpa llanera, la del alma ingenua y traviesa, silvestre como la flor del paraguatán, que embalsama el aire de la mata y perfuma la miel de las aricas! (Gallegos, 1958: 703)

Sombra, para la psicología profunda, se refiere a la totalidad de lo inconsciente. Freud lo definió como todo lo que cae fuera de la conciencia, esto también es así para Carl Jung, para quien lo inconsciente, no obstante, tiene además de la individual, una dimensión colectiva. La *sombra* junguiana, sería el aspecto inconsciente de la personalidad de un individuo, un conjunto de atributos e impulsos que el “Yo” consciente no reconoce como propios y que cuando llegan a percibirse se consideran que no son compatibles con el *ego* que los percibe. Son los aspectos antagónicos del “Yo” consciente. La *sombra* es, al mismo tiempo, nuestro ser que rechazamos pero al que también añoramos, lo que no “conocemos” de nosotros mismos. En LA DAÑERA Y SU SOMBRA encontramos una Doña Bárbara conscientemente decidida a traer a Santos a sus brazos por medio de su hechicería. Es también en este capítulo cuando por primera vez Marisela se refiere a Doña Bárbara como su “madre”, al proponerle a Pajarote que la acompañe a El Miedo pues se ha enterado que la dueña del hato está a punto de practicar una de sus

brujerías en Santos. Es el capítulo en el que madre e hija se enfrentan, bien y mal chocan y se encrespan:

(...) en una masa informe de sentimientos elementales.
(Gallegos, 1958: 707)

Las dos mujeres en lucha física son separadas sólo por la aparición de Santos, quien ordena a la bruja: “¡Déjela!” (Gallegos, 1958:708). En la novela, la sombra física de Doña Bárbara proyectada en la pared por la luz de la débil vela que alumbraba el altar de sus ídolos, no es otra que la figura de Satanás mismo, el “Socio”, convocado por ella, quien entra en un estado de consciencia de su propio desconocimiento de sus sentimientos “amorosos” hacia Santos. Cae entonces en cuenta de la división de su alma. Somos testigos aquí de un verdadero contrapunteo entre la bruja y “el Socio”. Doña Bárbara habla desde la parte de su alma que niega su deseo amoroso y desconoce incluso el sonido de su propia voz en sus réplicas violentas y rápidas, que eran:

(...) percibidas por sus oídos como ajenas, siendo sentidas como propias, (...) (Gallegos, 1958: 710)

Ahora, en vez de un diálogo entre dos hablantes bien diferenciados, sentía que:

(...) todo lo que decía y lo que escuchaba estaba ya en ella, poseía el calor de intimidad de su espíritu, no obstante lo cual se le volvía incomprensible, como si perdiera todo lo que de suyo tenía al ser formulado por “el Socio”. (Gallegos, 1958: 710)

El intercambio termina en la más densa oscuridad, incomprensible para ella la última frase de su siniestro interlocutor:

—Si quieres que él venga a ti, entrega tus obras. (Gallegos, 1958: 711)

Cierra así el autor la Segunda Parte de la novela y abre la Tercera, con el capítulo titulado EL ESPANTO DE LA SABANA, donde el autor nos ofrece la descripción de la práctica llanera de “trasnochar caballos” (Gallegos, 1958:712). salvajes para llevarlos a corrales disimulados en el monte, en medio de la sabana. Es el *Brujeador* Melquíades Gamarra, quien realiza esta tarea a petición de Doña Bárbara y a quien se le escapa un padrote, lo que hace recordar a la mujer lo que le dijera el “Socio” en su última conversación y que a ella le resultara incomprensible: “Las cosas vuelven al lugar de donde salieron.”¹⁷ En su capítulo tercero, el libro de los libros del *Chilam Balam*¹⁸ nos ofrece un fragmento lleno de hermosos símbolos y melancolía, con un epílogo de poética resignación que se resume en la célebre y no tan enigmática sentencia:

Toda luna, todo año, todo día, todo viento,
camina y pasa también.
Así toda sangre vuelve al lugar de su quietud.

¹⁷ SANCHEZ VEGAS, ROSAURA. “El relato del retorno a la naturaleza en el personajes de Doña Bárbara”. Revista de Literatura Hispanoamericana, N° 54, Enero-Junio 2007, 100:112. ISSN: 0252-9017.

¹⁸ Ver: CHILAM BALAM DE CHUMAYEL. El período Katún Once Ahau es uno de los lapsos de 7.200 días identificado porque terminaba en una fecha 11 Ahau del calendario adivinatorio perpetuo de 260 días que fue el que correspondió al arribo de los españoles. El título de esta parte es “Lamentaciones en el Katún Once Ahau”. Comprende desde la página 13 a la 15 del manuscrito original. Subrayado nuestro.

como vuelve a su poder y a su trono. (Marrufo, 1987: 58)

En LAS TOLVANERAS el autor nos propone la transformación plena de Marisela. Ahora ella toma conciencia de lo que significa ser hija de Doña Bárbara. Su alma ahora, nos dice el autor: “que ya no es como la naturaleza, que no sabe ni de bien ni de mal” (Gallegos, 1958:719), poco a poco, se va dando cuenta de la idea terrible que es ser hija de la dueña de El Miedo. Pero, al mismo tiempo que cae en cuenta de su terrible designio, va también llenándose de compasión hacia esa figura, que, sin duda, la hace sentir una terrible vergüenza de sí misma: ¡Que soy hija de *la Dañera!*, (Gallegos, 1958:719). le espeta a Santos cuando éste inquiera la razón por la que está encerrada en sí misma y con muy pocas ganas de hablar. La imagen de las tolvánas sirve al autor como metáfora de la pérdida de la esperanza, la imagen del viento que se lleva los sueños de la joven. Las faenas del ordeño, las coplas en la madrugada y la ternura de la vaca con el becerro, que la espera. La muerte del becerrero Jesusito en las fauces de un tigre hace que el quesero Remigio suelte la quesera por voluntad de Santos:

— Suelte la quesera, Remigio. Aquí no hay quien pueda encargarse de ella. Que se quede salvaje el ganado. (Gallegos, 1958: 722)

Es el tiempo de recolección de la pluma de garza¹⁹, para venta a un alto precio en mercados nacionales e internacionales. Se enterará Santos por dos enviados del Jefe Civil, que han dado muerte a Carmelito, a quien Antonio había enviado a San Fernando con el cargamento de pluma de garza que financiaría la cerca de Altamira. Todo vuelve al lugar de su quietud: Marisela aprovechará la ausencia de Santos para irse con su padre de nuevo al rancho en el palmar de La Chusmita. Al llegar, le da sabana a su yegua la Catira, aquella que el difunto Carmelito había amansado para ella:

—Se acabó esto Catira. Tú a tu sabana, y yo a mi monte otra vez. (Gallegos, 1958: 724)

Es cuando Marisela se entera por su padre de que en su partida de nacimiento no aparece como “hija de la Dañera” y que “ni siquiera tiene ese derecho”. Lorenzo y su hija han vuelto a su antigua condición: él a las borracheras y Marisela a la vida miserable. Las tolveneras se habían llevado todas las esperanzas de progreso.

¹⁹ Ver: CUNILL-GRAU, PEDRO. “Ciudad venezolana y medio ambiente en el siglo xix” en **Anales de Geografía de la Universidad Complutense** ~ N^o 15, 247-256 .Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense. Madrid, 1995. (...) *Igualmente destructiva para la avifauna fue la recolección de plumas de garza (Casmerodius albus), que se efectuaba en los garceros o parajes situados a inmediaciones de lagunas, caños o ríos del sistema del Orinoco, donde concurrían periódicamente las garzas a anidar y reproducirse. La ligazón de intereses de comerciantes urbanos y degradación de la biodiversidad de avifauna en el medio ambiente local se puede comprobar a finales del siglo xix, cuando se instalaron en el enclave urbano de San Fernando de Apure varias casas de comercio especializadas en la exportación de pieles de caimán (Crocodylus intermedius) y plumas de garza por la vía fluvial Apure- Orinoco hasta Ciudad Bolívar, desde donde se transbordaban a embarcaciones mayores que las conducían a Europa.*

Pero estas no son las únicas esperanzas que han volado, en ÑO PERNALETE Y OTRAS CALAMIDADES encontraremos a Mujiquita convertido en Juez del Distrito, a quien acude a Santos para denunciar el asesinato de Carmelito y su hermano Rafael, más el robo del cargamento de plumas de garza. Ahora Santos se encuentra frente a frente con la “justicia” tal como la entiende Ño Pernalete y Mujiquita, subordinada a la violencia y a la voluntad de quien pague. En el capítulo siguiente, OPUESTOS RUMBOS BUSCABAN, se enterará Doña Bárbara de las dos noticias: el crimen de Carmelito y el regreso de Marisela y Lorenzo a La Chusmita. Cuando Balbino Paiba pretende sorprenderle con la noticia del crimen, y aclararle que la muerte había sido por causa “natural” la dueña de El Miedo le replica:

— ¿Y una puñalada por la espalda, o un tiro por mampuesto, en un lugar como el chaparral de *El Totumo*, no es también una manera natural de morirse un cristiano? (Gallegos, 1958: 737)

Y añade:

—Dios tenía que ayudarme. Apenas había empezado a preguntarme: — ¿Quién habrá sido el asesino—, viene este vagabundo a contarme el cuento con el crimen pintado en la cara. Ahora lo vajeo hasta que descubra dónde tiene escondidas las plumas, y una vez que estén en mis manos las pruebas suficientes, lo amarro codo con codo y se lo entrego al doctor Luzardo, para que haga con él lo que le dé gana.
A todo esto estaba dispuesta: a entregar sus obras (...)
(Gallegos, 1958: 740)

Cuando Doña Bárbara se encuentra a Santos en la sabana y lo interroga sobre el crimen y el robo de las plumas, éste le advierte que ya no será por las vías de la justicia que resolverá ese asunto sino por “otro camino” (Gallegos, 1958:741). y la deja de nuevo en medio de la sabana.

En LA HORA DEL HOMBRE, Santos visita la casa de Macanilla donde viven los bandidos de Doña Bárbara, llamados los Mondragones. Los obliga a prender fuego a la casa por los cuatro costados, no sin antes propinarle un balazo a uno de ellos que intentó acercarse a un rifle. Cuando regresa a Altamira se da cuenta de la ausencia de Marisela y se sienta a comer:

(...) mientras los perros raboteaban en torno a la mesa, una mujer queapestaba a pringue de cocina fue quien le sirvió la comida a Santos Luzardo. Apenas probó unos bocados de los feos guisos de Casilda, y como no podía permanecer dentro de aquella casa, donde, a los tristes reflejos de la lámpara, las cosas que antes brillaban limpias tenían ya una pátina de polvo y estaban cubiertas de moscas, se salió al corredor. (Gallegos, 1958: 744)

Santos ahora se prepara para enfrentar a Míster Danger

(...) Puesto que era la hora del hombre y no todavía la de los principios, (...) (Gallegos, 1958: 746)

Es el comienzo del “buen cacicazgo. La hora del hombre bien aprovechada” (Gallegos, 1958:746). Esta, la de *buen cacicazgo*, es una interesante categoría por las implicaciones que tiene en la

construcción del sistema de categorías políticas en la Venezuela del siglo XX.

EL INEFABLE HALLAZGO lo encontrará Marisela en su propia alma:

Ya no era la muchacha despreocupada y ávida de felicidad que en *Altamira* había podido vivir con la risa en el rostro y una copla en los labios a toda hora, indiferente ante el espectáculo de aquella repugnante y dolorosa miseria física y moral, ajena a las tormentas de aquel espíritu, porque ante el suyo se abría un mundo luminoso, poblado de formas risueñas, resplandeciente hasta deslumbrarla. Este mundo, que era su propio corazón ilusionado, fue Santos quien se lo mostró, y sólo él lo llenaba. Él le quitó con sus manos la mugre del rostro, con sus palabras le reveló la propia belleza ignorada, con sus lecciones y consejos la desbastó de la rusticidad y la hizo adquirir buenos modales, y hábitos y gustos de un espíritu fino; pero, en el fondo de esta gruta resplandeciente que era su corazón dichoso, se había quedado en tinieblas un pequeño rincón; la fuente de la ternura, y se había quedado en tinieblas porque sólo el dolor podía revelárselo. (Gallegos, 1958: 752)

Nace ahora una nueva Marisela deslumbrada por el hallazgo de sí misma. Se atreverá a mandar a Juan Primito ante “la señora” para pedirle dinero para llevarse a su padre a San Fernando con la esperanza de que los médicos puedan dar con un remedio para él. Conviene con Antonio, quien va a visitarla para pedirle que regrese a Altamira, que lo mejor será llevar a su padre en un bongo, ya que Lorenzo está demasiado mal para resistir un viaje a caballo tan largo. Es ahora cuando el lector se enterará, en EL INESCRUTABLE DESIGNIO, que Doña Bárbara siente que:

Ramalazos de cólera azotáronle el corazón, uno tras otro, durante aquellos tres días; contra Paiba, cuyo delito le atribuía a ella Santos Luzardo; contra el espaldero siniestro, que guardaba el secreto de los que había cometido, mandado por ella; contra

las mismas víctimas de su crueldad, que se le habían atravesado en el camino, *poniéndola en el caso* de tener que suprimirlos, y contra todos los que, como si no hubiese ya bastante con las obras cumplidas, venían ahora a proponerle represalias, cada uno de sus peones, gavilla de asesinos, cómplices y hechuras suyas, cuyas miradas fijas en ella estaban diciéndole a cada rato: “¿Qué espera usted para mandarnos matar al doctor Luzardo? ¿No estamos aquí para eso? ¿No ha adquirido con nosotros el compromiso de darnos sangre que derramar?” (Gallegos, 1958: 757-758)

Doña Bárbara manda un recado a Santos con Juan Primito para que vaya a un lugar llamado Rincón Hondo, solo en medio de la noche. Le manda a decir que allí habrá alguien esperándolo para darle información sobre el crimen de Carmelito. Es una emboscada pero ni ella misma sabe lo que quiere hacer cuando el héroe llegue al sitio convenido, es EL INESCRUTABLE DESIGNIO de la dueña de El Miedo, inescrutable aún para sí misma.

En LA GLORIA ROJA, el héroe civilizador se entregará a los impulsos de su sangre, a su herencia de violencia. A la espera del hombre que Doña Bárbara ha enviado para emboscarlo, se le aparece *Pajarote*, quien en un alarde de lealtad “luzardera” ha decidido acompañarlo para protegerlo de lo que sea necesario:

—Y sírvale esto de experiencia, doctor—agregó *Pajarote*—. Llanero puede ir solo a donde le dicen: venga acompañado; pero la viciversa, nunca. (...) (Gallegos, 1958: 760)

Cuando al fin aparece el enviado de Doña Bárbara, que no es otro que el *Brujeador*, Santos no vacila en dispararle ante la vista del brillo del revólver bajo la cobija del espaldero. Mientras cabalgan

hacia El Miedo con el cuerpo muerto del *Brujeador* sobre su caballo, el héroe civilizador reflexiona:

Por fin y por encima de su voluntad empezaba a realizarse aquel presentimiento de una intempestiva regresión a la barbarie que atormentó su primera juventud. Todos los esfuerzos hechos por librarse de aquella amenaza que veía suspendida sobre su vida, por reprimir los impulsos de su sangre hacia las violentas ejecutorias de los Luzardos, que habían sido, todos, hombres fieros sin más ley que la de la bravura armada, y por adquirir, en cambio, la actitud propia del civilizado, en quien los instintos están subordinados a la disciplina de los principios, todo cuanto había sido obra ardua y tesonera de los mejores años de su vida desaparecía ahora arrollado por el temerario alarde de hombría que lo movió a acudir a la celada de *Rincón Hondo*. (...) el ingreso en la fatídica cifra de los hombres que han tenido que hacerse justicia a mano armada, eso ya no podía tener remedios ni atenuaciones. Por el Arauca correría su nombre envuelto en la aureola roja que le daba la muerte del temible espaldero de doña Bárbara, y de allí en adelante toda su vida quedaba comprometida con esa gloria, porque la barbarie no perdona a quien intenta dominarla adaptándose a sus procedimientos. (...) (Gallegos, 1958: 762-763)

El autor nos dice que Santos se ha convertido ya en otro hombre. Ahora aceptaba el camino de la violencia – tema central de la novela. Una conversación entre Balbino Paiba y Míster Danger es la forma en que el autor nos informa ahora sobre todo lo que sabe éste sobre el crimen de El Totumo y el robo de las plumas a Santos. Un “corotico” (Gallegos, 1958:768)²⁰, una cajita de madera negra donde guardaba su chimó Balbino y que éste ha perdido, le sirve a Míster Danger para enredarlo en sus propias mentiras y hacerle decir, abiertamente, que

²⁰ Coroto: trasto, trebejo. La edición citada de la novela incluye un vocabulario de venezolanismos.

tiene el cargamento de plumas enterrado junto “al paraguatán de La Matica” (Gallegos, 1958:769). Balbino ha comprendido que tiene que huir y rápido, porque si Doña Bárbara se entera de la fechoría tendrá que compartir con ella el producto de la venta de la pluma “manoseada” (Gallegos, 1958:770). Mientras los dos pillos conversan, Juan Primito, que se ha apostado afuera, ha escuchado todo lo conversado y ya va camino de El Miedo a contárselo a su dueña, mientras después de LOS RETOZOS DE MÍSTER DANGER, éste duerme plácidamente.

Doña Bárbara, en cambio, está a la expectativa sobre lo que puede haber ocurrido en Rincón Hondo. Cuando llega Juan Primito y le está dando a la señora la noticia de que las plumas de Santos están enterradas en La Matica, la escena es interrumpida por la llegada de Santos con el cadáver de Melquíades el *Brujeador* sobre su cabalgadura. Es en ese momento cuando el héroe cae en cuenta de que ha servido a Doña Bárbara de instrumento para liquidar a un cómplice molesto y que ahora forma parte de “la gavilla de asesinos de la cacica del Arauca” (Gallegos, 1958:772). Siente entonces la “triste fama de asesino ejecutor de los designios de la mujerona” (Gallegos, 1958:773). Luego que Santos ha dejado a cargo de la *Dañera* su fúnebre carga desaparece en la oscuridad, el autor nos dice que la “frente ceñuda” de Doña Bárbara “denunciaba un sombrío trabajo de pensamiento” (Gallegos, 1958:773). De nuevo, aparecen

signos de la sombra, esa parte oscura del alma de todo ser humano.

Y nos sigue diciendo Gallegos:

(...) Pero, como siempre le acontecía, en presencia del resultado fortuito se engañaba a sí misma diciéndose que así lo había previsto, que eso era lo que buscaba. (Gallegos, 1958: 773)

Doña Bárbara había urdido los acontecimientos de Rincón Hondo, “sólo por provocar acontecimientos fortuitos.” (Gallegos, 1958:774).

Ella sabía que podía denunciar a Santos por el crimen del *Brujeador*, pero le dice a Juan Primito, quien ha sido testigo de todo,

—Tú no has visto nada. ¿Sabes? Vete de aquí inmediatamente y cuidado como se te ocurra hablar de lo que has visto. (Gallegos, 1958: 774)

La gritería de los peones que vienen a contarle la “noticia” la saca de sus cavilaciones. Es entonces cuando Doña Bárbara pregunta por Balbino y ve el efecto de su pregunta en la peonada. Ahora con tono profético, les dice:

—En *La Matica*, al pie de un paraguatán, están enterradas las plumas de garza del doctor Luzardo. Allí debe de estar Balbino desenterrándolas. Ándense allá, ligero. Llévense dos winchesters y... tráiganme las plumas. ¿Comprenden?— y en seguida, a los demás—: Ya pueden llevarse el cadáver. Llévenlo a su casa, y vélenlo allá. (Gallegos, 1958: 776)

Al rato, cuando los peones escuchan los tiros de los rifles en dirección de La Matica y se disponen a ir hacia allá en ayuda, aparece Doña Bárbara que les dice que ya no es necesaria esa ayuda, porque “Ya Balbino cayó” (Gallegos, 1958:776). Todos se

miran entonces en silencio ante el evidente poder de la “doble vista” de la dueña de El Miedo. Todos creían que ella había “visto” lo que sucedía en La Matica.

De regreso de El Miedo, Santos y *Pajarote* divisan luz en el Palmar de La Chusmita paran allí y encuentran a Marisela al lado del ya cadáver Lorenzo Barquero, quien yace muerto en un chinchorro.

Comenta el autor:

Ya Lorenzo había sucumbido, víctima de la devoradora de hombres, que no fue quizá tanto doña Bárbara cuanto la tierra implacable, la tierra brava, con su soledad embrutecedora, tremedal donde se había encenagado aquel que fue orgullo de los Barqueros, y ya él también había comenzado a hundirse en aquel otro tremedal de la barbarie, que no perdona a quienes se arrojan a ella. (...) (Gallegos, 1958: 779-780)

Santos se identifica con Lorenzo,

(...) “Pronto empezaré a emborracharme para olvidar y pronto estaré así, con la muerte fea pintada en la cara: la muerte del espectro de un hombre, la muerte de un cadáver.” (Gallegos, 1958: 780)

Será Marisela la que haga caer a Santos en cuenta de que la bala que mató al *Brujeador* tenía que haber venido del arma de *Pajarote* y no de la de Santos. Así, el autor nos dice que el héroe “aceptó el don de paz y dio, en cambio, una palabra de amor” (Gallegos, 1958:781). Y que así se hizo LA LUZ EN LA CAVERNA.

En LOS PUNTOS SOBRE LAS HACHES, el autor ata el nudo argumental y lo tensa con la síntesis que hace *Pajarote* de los hechos:

—Mire, doctor—repuso *Pajarote*, después de una pausa dubitativa—. Si usted se presenta a confesar la verdad contra lo que allá han sentenciado, se le pone bravo ño Pernalete, y es capaz de mandarlo a condenar para que otro día no sea tan inocente. Y últimamente, todo esto que ha sucedido y que a usted le parece tan feo, no lo han hecho ni doña Bárbara, ni el juez, ni el jefe civil, sino Dios mismo, que sabe muy bien lo que hace. Fíjese en esto, doctor: nosotros nos pegamos al *Brujeador*, usted o yo—ahora no le convenía insistir en que había sido él—, porque, ¿quién puede asegurar si el difunto no volteó la cabeza en el momento de disparar nosotros? Pero muy bien pegado, de todos modos, y quien carga con la muerte es Balbino, que quién sabe cuántas debía. Dios tiene su modo de El para arreglar sus cosas y es un demonio para castigar. (Gallegos, 1958: 786)

El capítulo siguiente lo titula el autor LA HIJA DE LOS RÍOS, y lo dedica a su “heroína sombría pero al mismo tiempo fascinadora” (Gallegos, 1958:787). Así la describe, sentada en una mecedora en el corredor de un hotel en San Fernando de Apure donde ha ido a vender el cargamento de pluma de garza que pertenece a Santos, y donde es objeto de la curiosidad de las señoras y las muchachas de esa ciudad:

Vestía una bata blanca, adornada con encajes, que dejaba al descubierto sus hombros y brazos bien torneados, y como nunca la habían visto con un aspecto tan femenino, hasta las más intrigantes concedían:
—Todavía da el gatazo. (Gallegos, 1958: 788)

Mientras que ella, la heroína sombría:

(...) Soñaba, como una jovencita ante su primer amor, haciéndose la ilusión de haber nacido a una vida nueva y diferente, olvidada de su pasado, cual si éste hubiera desaparecido con el espaldero siniestro de la mano armada y tinta en sangre y con el amante del grosero amor. ¿Cuáles serían sus sentimientos para las cosas que vendrían con

aquel mañana? Se preparaba para ellas como para un espectáculo maravilloso: el espectáculo de sí misma por un camino diferente del que hasta allí había recorrido, de su corazón abierto a las emociones desconocidas, y esta espera ya era luz sobre la región de su alma que empezaba a revelársele y por donde discurrían formas serenas, sombras errantes del buen amor frustrado de la muchacha que vislumbró a través de las palabras de Asdrúbal un mundo de sentimientos diversos de los que reinaban en la piragua de los piratas del río. (Gallegos, 1958: 789-790)

Sus pies la llevan hacia la orilla del “turbio Apure” desde donde recuerda:

(...) ¡El amarillo Orinoco, el rojo Atabapo, el negro Guainía!..
(Gallegos, 1958: 792)

Y se dice a ella misma:

—Las cosas vuelven al lugar de donde salieron. (Gallegos, 1958: 792)

Es en LA ESTRELLA EN LA MIRA, cuando Doña Bárbara concibe la idea de renunciación, de retirada. Volverá a El Miedo para encontrarlo sin gente y sólo con Juan Primito quien le dará la noticia de la muerte de Lorenzo Barquero y el próximo matrimonio de Marisela y Santos. Llegará a Altamira, desde afuera avistará a Santos y Marisela sentados a la mesa, sacará un rifle y apuntará al corazón de Marisela, pero volverá a guardar el arma y “entrega” a su hija el amor de Santos, diciendo para sí misma:

—Es tuyo. Que te haga feliz. (Gallegos, 1958: 794)

Y se regresa sin perturbarlos.

En el último capítulo de la novela *TODA HORIZONTES, TODA CAMINOS* Doña Bárbara envejece súbitamente, liquida a los dos últimos peones que quedan en El Miedo y envía una carta a Santos por medio de Juan Primito, a quien recomienda que se quede por Altamira, si se lo permiten. La última imagen que nos ofrece el autor nos la muestra cabalgando sobre un paisaje desolado, en las cercanías del tremedal donde tiene lugar el drama de vida y muerte: una culebra de agua tiene apresada por el belfo a una res. La escena hace que Doña Bárbara comente:

—Ya ésa no se escapa—murmuró doña Bárbara—. Hoy come el tremedal. (Gallegos, 1958: 797)

Se corre la noticia de la desaparición de la dueña de El Miedo pero nadie sabe, ciertamente, cómo se ha ido ni a dónde, aunque muchos decían que se había ido en un bongo, Arauca abajo... A la de Doña Bárbara seguirá la partida de Míster Danger, así llegarán las cercas y el progreso a las tierras de Santos Luzardo y Marisela, ella es una rica heredera. Lo dice el autor:

(...) desaparece del Arauca el nombre de *El Miedo*, y todo vuelve a ser *Altamira*. (Gallegos, 1958: 799)

Gallegos cierra su obra:

¡Llanura venezolana! Propicia para el esfuerzo, como lo fuera para la hazaña, tierra de horizontes abiertos donde una raza buena, ama, sufre y espera!... (Gallegos, 1958: 799)

2

Hemos sostenido, a lo largo de nuestro trabajo sobre las imágenes en la cultura latinoamericana²¹, que la conciencia literaria e ideológica, la visión del mundo y la estética de las tendencias y las corrientes en las artes de cada época o período en la historia, poseen una cualidad sistémica.

Las categorías estéticas e ideológicas en la obra de Rómulo Gallegos no son únicamente un conglomerado de sus particulares convicciones sobre el mundo y la literatura, sino un grupo jerárquico de valores cognitivos, éticos y estéticos presentes en una cultura, en un momento dado de la historia de la sociedad venezolana: Venezuela en la década de 1920-1930. El análisis de un texto artístico²² relaciona tanto el texto como el autor con la esfera pública supraindividual de una época dada. La hipótesis de esta lectura es que la conciencia artística e ideológica, la visión del mundo y la estética del escritor venezolano que nos ocupa, se enmarca dentro de la corriente conocida como *criollismo*, obra dentro de la cual ubicamos el análisis de la novela *Doña Bárbara*²³.

²¹ HUIZI, ISABEL: *El criollismo en el sistema de imágenes de las artes latinoamericanas*. Trabajo no publicado, Mención de Honor, Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas, CELARG, 2008.

²² El grupo de estudios de semiótica de la cultura de la Universidad de Moscú-Tartu (Estonia) define la religión, el arte y otros dominios de la cultura como “sistemas modelizantes secundarios”, en el sentido de que están tanto sobrepuestos a la lengua natural como modelados sobre ella. Ver: LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1978, p. 44.

²³ Primera edición Barcelona, España, febrero de 1929, fue seguida de una segunda edición en enero de 1930 que incluye el *Vocabulario de venezolanismos*.

Hemos dicho que el estudio de una obra de arte se relaciona, entonces, en nuestro modelo de análisis, no sólo con la obra misma sino con su autor y el mundo del autor, así como con el de los receptores de la obra, que pertenecen al ámbito de lo público y de lo supraindividual.

Releer *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos obliga hoy al examen de un conjunto de controversiales conceptos asociados a la misma, con frecuencia de manera implícita. Revelarlos, precisarlos y comprenderlos es tarea obligada a fin de acercar al lector a una distancia necesaria y suficiente de esas categorías, a veces elusivas o imprecisas, cuyos contornos y formas configuran lo que los latinoamericanos hemos llamado lo *criollo*.

En vida del autor de la novela que nos ocupa, no habían hecho su aparición en el universo de las ciencias sociales los conjuntos de proposiciones que configuran lo que hoy conocemos como *teoría feminista*²⁴, - ésta emerge alrededor de la década de los años sesenta

²⁴ Simone De Beauvoir expuso una dimensión existencialista del feminismo con la publicación de "*Le Deuxième Sexe*" (El segundo sexo) en 1949. Como implica el título, el punto de partida es la inferioridad implícita de las mujeres, y la primera pregunta que Beauvoir discute es "¿qué es una mujer?"^[13] La mujer, nota Beauvoir, siempre se percibe como "otra", "*es definida y diferenciada con referencias al hombre y no él con referencias a ella*". En este libro y su ensayo *Woman: Myth & Reality (Mujer: Mito y Realidad)*, de Beauvoir anticipa a la norteamericana Betty Friedan en buscar la desmitificación del concepto masculino de mujer. "Un mito inventado por el hombre para confinar las mujeres a su estado oprimido. Para las mujeres no es una cuestión de hacerse valer como mujeres, sino de hacerse seres humanos." "Una mujer no nace, sino que se convierte en una mujer" o, como Toril Moi dice, "una mujer se define a partir de la manera en que viva su situación encarnada en el mundo, o, en otras palabras, "a partir de la manera en que hace algo de lo que el mundo hace de ella"

del pasado siglo veinte - ni tampoco los *estudios de género*, ni mucho menos teorías *gay, lesbian, queer*, que se ocupan sobre formas de expresión de la sexualidad que se alejan de convenciones que formaron la norma social durante siglos. Hoy sabemos que muchas de éstas conductas se fundamentan sobre premisas y proposiciones que postulan que el género no es algo esencial y constitutivo del ser humano, sino que se trata de conjuntos de conductas e identidades socialmente construidas, mediante arreglos de conductas sexuales, actos a identidades, que pueden caer y, de hecho, caen fuera de la norma social. El estudio de las conductas “normales” y “anormales” respecto a las normas sociales incluye dentro de su espectro todas las conductas sexuales, desde las consideradas “normales” hasta las que son consideradas como “desviaciones” de la norma. Estas teorías postulan que será a partir del uso del lenguaje cuando se implantarán las estructuras que imponen el género, a través de nomenclaturas específicas, que derivan de la cultura dominante. El conocimiento acumulado sobre la sexualidad, ya para tiempos de un teórico como Michel Foucault²⁵, se centraba en la forma como ese conocimiento estaba determinado por el uso del lenguaje. Se partía de una *heteronormatividad* que postula la *heterosexualidad* como norma y todo lo demás como desviación. Con la popularización de los discursos sobre la sexualidad, se focaliza el interés público en

²⁵ Foucault, Michel. *Histoire de la Sexualité*, volume I: *La Volonté de savoir*, 1976

tópicos más allá de la controversia heterosexualidad/homosexualidad y se abren nuevas perspectivas teóricas.

En el caso de *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, proponemos el examen de vocabulario galleguiano referido a lo masculino y lo femenino en la novela, como estrategia que nos permita llegar a una toma de conciencia sobre estos temas. Siempre habrá, por supuesto, discrepancias sobre la manera en que leamos un término pero, con seguridad, esas discrepancias contribuirán a enriquecer discusiones y debates.

Al proceder a la lectura del texto galleguiano, hemos tenido mucho cuidado de no criticar a priori suposiciones heterosexuales en un autor para quien el universo teórico en que vivimos hoy en día no existía. Queríamos leer la novela de manera que pudiésemos desvelar la construcción una vida de género dada como a priori, encapsulada por diversas –y violentas- suposiciones guardadas a veces de manera casi invisible en la norma social venezolana de los años 20-30. El texto, a medida que lo abordábamos, nos ofrecía luces acerca de las fuerzas normativas que legitimaban las prácticas sexuales y de género presentes en la novela. Debíamos tener buen cuidado de que todas las alusiones a la hombría y a la feminidad en *Doña Bárbara* no nos parecieran “censurables” a la luz de la teoría de hoy. Algunas de esas suposiciones hacen pensar hoy en una especie de “fundamentalismo de la diferencia sexual” presente en el contexto

sociocultural del autor, pero es posible que para el momento en que aparece publicada la novela, y dada la recepción mundial de la misma, estos aspectos no hayan sido ni siquiera atisbados por la crítica. Sorprende la ausencia de una mirada en este sentido dentro del vasto aparato crítico que se produjo alrededor de la novela²⁶.

Pero ¿Qué significa ser mujer/hombre, joven y mestizo/a en un contexto de violencia, barbarie, explotación laboral, marginalidad y exclusión? Estas parecen ser preguntas cruciales en torno a los personajes de Doña Bárbara y Marisela, las protagonistas femeninas de la novela, pero también sobre Santos Luzardo, Mister Danger, Lorenzo Barquero y otros. Género, etnia y momento histórico, una aproximación a estas tres variables en el llano venezolano en la primera década del siglo veinte, serían necesarias para ver no sólo los aspectos de la construcción de lo femenino sino también y principalmente de lo masculino, para lo cual examinaremos algunas referencias sobre construcción de la masculinidad, tanto en América Latina como en otros ámbitos. Relaciones de poder, generación, etnia y violencia, y la manera en que se tejen en torno al ser mujer/hombre en el llano venezolano, todos estos aspectos que se ven representados en lo que el autor nos ofrece como “el Llano” espacio de la cultura llanera o, como la llama Gallegos: “llaneridad”.

²⁶ Ver: *Doña Bárbara ante la crítica*. Luis Enrique Osorio et al. Selección y presentación Manuel Bermúdez. Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.

- Hoy sabemos, por diversos estudios que tanto las conductas como los signos de las identidades que remiten tanto a la masculinidad como a la feminidad, cambian constantemente. Lo que los investigadores sostienen es que:

(...) las definiciones de masculinidad están cambiando constantemente. La masculinidad no viene en nuestro código genético, tampoco flota en una corriente del inconsciente colectivo esperando ser actualizada por un hombre en particular, o simultáneamente por todos los hombres. (Kimmel, 1992: 135)²⁷.

La masculinidad se construye socialmente cambiando: a) desde una cultura a otra, b) al interior de una misma cultura a través del tiempo, c) durante el curso de la vida de cualquier hombre, d) entre diferentes grupos de hombres según clase, raza, grupo étnico y preferencia sexual. En Latinoamérica los estudios sobre masculinidad han resaltado el "fenómeno del machismo" como explicación de los comportamientos y creencias masculinas. Muchos de estos estudios se inspiran en el influyente ensayo de Octavio Paz "El laberinto de la soledad" (1957), en el cual el autor propone que el "trauma de la conquista" marcaría la personalidad del hombre mejicano. Según sugiere Paz:

(...) la violenta humillación de la madre y la menos violenta afirmación del padre condujo a la identificación de la masculinidad con violencia y distancia. Ello explicaría la voluntad de dominio sobre la mujer, la sexualidad desordenada y la incapacidad para asumir el rol de padre que caracterizan al estereotipo del macho. Desde esta

²⁷ Kimmel, Michael *La producción teórica sobre la masculinidad. Nuevos aportes*. Isis internacionales; Ediciones de las mujeres N°17, 1992.

perspectiva la identidad latinoamericana se explica en base a un hecho fundante, la conquista. (Fuller 199: 99)

Lo que conocemos como “machismo” y que sería propio de América Latina, se originaría en la antiguas culturas del Viejo Mundo, pero el “síndrome” completamente desarrollado aparecería sólo en Latinoamérica. Según la estudiosa del fenómeno Norma Fuller (1997: 99):

El machismo designa la obsesión del varón por el predominio y la virilidad que se manifiesta en la conquista sexual de la mujer (...). El macho sería el varón hipersexuado que se afirma como tal a través del ejercicio irrefrenado de su sexualidad, y a través del dominio sobre las mujeres.²⁸

Sobre el mestizaje, y regresando nuevamente a Octavio Paz, éste sería nuevamente el resultado del encuentro violento entre el varón y la hembra, “el engendro de la violación, el rapto o la burla.” (Paz, 1959: 2).

La violación es de importancia en *Doña Bárbara* y en el primer capítulo de la novela se produce la violación de Barbarita, joven mestiza de 15 años por los tripulantes del bongo, que sigue a la muerte de Asdrúbal y del Taita. Paz, en la obra ya citada y en otras, propone que las sociedades latinoamericanas, sociedades mestizas, surgen de una experiencia fundacional de conquista y violación. En la visión de Paz, el mestizaje es una tragedia que resulta en una doble desgracia: no sólo se nace de un ser “inferior” en la visión del mundo

²⁸ Fuller Norma. *Identidades masculinas*. PUCP Lima, 1997, p. 99.

del conquistador, sino de una mujer indígena, una mujer de “raza inferior”, que además es violada. Como toda organización social que nace de la violencia, las sociedades latinoamericanas habrían construido “culturas de violación” como estrategias de perpetuación y legitimación de la superioridad masculina. Para algunos autores la relación raza-género sería la base sobre la que se sustenta el fenómeno del machismo. Sonia Montesinos²⁹ (1992) sugiere que el producto de la unión entre la mujer y el conquistador, el bastardo o “huacho” no reconocido por el padre, carecerá de una figura paterna de identificación. Al crecer el niño, identificado con una imagen paterna negativa o ausente y una imagen materna poderosa, recreará el mito de la supermadre así como el del macho irresponsable.

En *Borderlines/La Frontera: The New Mestiza*, 1987, la escritora chicana-tejana Gloria Anzaldúa³⁰, nos coloca frente a fusiones e hibridaciones en diversos niveles. Este libro es la historia de una existencia vivida simultáneamente entre dos culturas, donde el

²⁹“La Construcción de la Masculinidad en Sectores Populares: El caso de los jóvenes cargadores de La Parada”. En www.europrofem.org, consultado el 28/05/2011.

³⁰ Gloria Evangelina Anzaldúa (1942-2004) ha sido laureada por *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* con el reconocimiento de "Before Columbus Foundation American Book Award" en 1986. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* es reconocido como uno de los 38 mejores libros de 1987 por *Library Journal* y uno de los 100 mejores libros del siglo, por *Hungry Mind Review* y *Utne Reader*. En 1991, Anzaldúa es honrada con el National Endowment for the Arts como reconocimiento por su trabajo de ficción en 1991 y el Lesbian Rights Award. En 1992, es reconocida con la mención The Sappho Award of Distinction. También es laureada con el Lambda Lesbian Small Book Press Award y American Studies Association (mención vitalicia). Anzaldúa ha contribuido con la definición de feminismo, así como también en el área cultural de la teoría/ chicana y queer.

idioma determina la dinámica de exclusión/inclusión, dependiendo si se vive en el territorio del sur de Texas o en territorio mexicano. El cuerpo, con sus fronteras emocionales y físicas, es también el territorio donde esta narradora hispano-parlante y lesbiana, encuentra la manera de acomodarse en un mundo heterosexual y angloparlante. Fusionando prosa y poesía, Anzaldúa se dedica a la escritura, al activismo político y se muda a California desde 1977. Hace contacto con mujeres de raza negra y con luchadoras feministas y comienza a escribir textos en varios idiomas en un mismo texto. Los conceptos de mestizaje, frontera, márgenes, lo extranjero y la cultura están muy presentes en los textos de Anzaldúa y de otras pensadoras y activistas aisladas durante mucho tiempo de la producción intelectual por el etnocentrismo estadounidense, europeo y latinoamericano y por un feminismo ortodoxo que habla desde una posición estructural de poder.

Las teorías feministas llamadas postcoloniales toman conciencia de las diferencias entre mujeres dentro de sus propias sociedades latinoamericanas y entre éstas y las mujeres europeas y estadounidenses. El feminismo institucional tradicional centra su atención solamente en las diferencias entre hombres y mujeres, y minimiza las diferencias que se dan entre estas últimas, oculta e invisibiliza a un gran número de mujeres dentro de una misma sociedad y en vastas regiones del mundo. De esa manera, el

feminismo academicista realiza una manipulación similar a la que el androcentrismo patriarcal –falocracia, machismo o cualquier otro nombre que le demos- había hecho con las mujeres, es decir, tomar la parte por el todo. El feminismo tradicional hablaba de “las mujeres” pero sus estudios y postulados no eran aplicables a todas las mujeres, sino a una parte de éstas: generalmente a las de raza blanca, de clase media y heterosexuales.

De *marimacho*, calificativo que asigna Gallegos a Doña Bárbara, nos dice el Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española: Mujer que en su corpulencia o acciones parece hombre³¹. Gallegos considera a Doña Bárbara una “marimacho”. Una mujer que, según la definición dada más arriba, puede considerarse un hombre.

Recordaremos que en los inicios de la psicología social, se consideraba que las características de los sexos eran unidimensionales, es decir, que a partir del sexo biológico de la persona, se podían predecir sus conductas y acciones relacionadas con la sexualidad junto a sus rasgos de personalidad, como si fueran un "paquete". Surge luego una perspectiva bipolar que sostiene que los atributos masculinos y femeninos estarían situados en polos opuestos de un continuo, con la masculinidad en uno de los extremos y la feminidad en otro. Mientras más se aleja el sujeto de lo femenino más masculino y viceversa. Se trataba de dos polos mutuamente

³¹ <http://buscon.rae.es/draeI/> 18/05/2011

excluyentes que, según las creencias de la época, no podían manifestarse simultáneamente en el mismo sujeto. Otra postura dualista, consideraba que se trataba de dimensiones separadas de la personalidad que sí podían co-existir en un mismo individuo. Alrededor de los años sesenta es cuando se comienza a pensar que una misma persona, independientemente de su sexo biológico, puede estar dotada de un repertorio conductual formado tanto por características femeninas como masculinas, dentro de lo que se conocía como *andrógino* o *androginia*³². La *androginia* como posibilidad social y psicológica integra tanto características masculinas como femeninas y se vincula con las teorías de Carl G. Jung, quien propone la existencia de componentes psicológicos femeninos en la psique masculina a los que llama *ánima* y componentes psicológicos masculinos en la psique de la mujer a los que llama *animus*. La personalidad de los seres humanos, para Jung, se relacionaría tanto con fundamentos históricos como con componentes ontogenéticos del individuo. La personalidad individual sería entonces una síntesis, producto del pasado ancestral filogenético, con base en experiencias de anteriores generaciones. Al nacer, el individuo traerá predisposiciones psicológicas que le

³² Andrógino o Hermafrodita, según el DRAE ambos términos pueden utilizarse como sinónimos, aunque proporciona para "Andrógino" una definición alternativa: "Dicho de una persona: Cuyos rasgos externos no se corresponden definitivamente con los propios de su sexo".<http://buscon.rae.es/draeI/20/05/2011>

habrían legado sus antepasados. Según Jung, el origen de la personalidad sería cultural e histórico y no configurado en la infancia como lo proponía Sigmund Freud. La personalidad sería entonces preformada y colectiva, aunque no hay duda que pueda ser modificada en relación con las experiencias del sujeto en las diversas etapas de su desarrollo bio-psico-social. Para Judith Butler³³, no es posible pensar una vida que no esté mediatizada por la cultura. Butler, como también Jacques Lacan³⁴, postula que nacemos a un mundo donde ya a priori, por medio del lenguaje, en nuestra “lengua materna”, se ha descrito todo lo que vamos “descubriendo” “aprendiendo” y “conociendo”. Pero ese lenguaje es sobre todo una forma de prescribir, de dictar normas a un sistema pre-establecido de género. ¿Qué es un hombre? ¿Qué es una mujer? Son preguntas

³³ Es filósofa, nacida en Cleveland, Estados Unidos en 1956. Autora de *El Género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad* (1990) y *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo* (1993), ambos libros describen lo que hoy se conoce como Teoría Queer. Una de las contribuciones más destacadas de Butler es su teoría performativa del género. Tradicionalmente, el construccionismo social ya nos hablaba de la construcción del género, es decir, que las categorías de lo femenino y lo masculino, o lo que es lo mismo, los roles de género son constructos sociales y no roles naturales.

³⁴ LACAN, JACQUES. (Paris 1901-1981). Lacan utiliza una controvertida frase; "La mujer no existe" (tachando la palabra La). Esta formulación en Lacan apunta al derrumbe de la mítica concepción cultural de la mujer como entregadora de goce. Jacqueline Rose, feminista y lacaniana, nos dice que "La mujer" como categoría absoluta y garantizadora de fantasías es falsa. Así como Rose, existen representantes cercanas al psicoanálisis lacaniano (Kristeva, Irigaray) que sostienen afirmaciones similares, no obstante, realizan gestos para derrocar los sistemas falocéntricos, en este sentido no se trata de negar lo lacaniano o acusarle de misógino, sino de pensar lo femenino desde otro lugar. Lacan, citado en Homans, Margaret, *Bearing the Word*, Chicago, University of Chicago Press. 1986, Pág. 5.

cruciales para Butler, al arremeter contra el concepto de heterosexualidad normativa, hegemónica, que invisibiliza las sexualidades alternativas, y afirma el concepto dominante de género. Butler realiza una crítica al sujeto unitario del feminismo tradicional: una mujer de la metrópoli colonialista, blanca, perteneciente a la élite, heterosexual y/o desexualizada. Butler propone que tanto el género como el sexo, la heterosexualidad como la homosexualidad, son efectos y resultados de la producción de una red de dispositivos de saber/poder que se explicitan en las concepciones esencialistas, imperantes actualmente, del género y la diferencia sexual. Su teoría de la performatividad de género se orienta a deconstruir las categorías sobre las que se funda el discurso de la normalidad y su concomitante discurso sobre la moralidad y lleva los debates sobre la sexualidad al terreno de la diversidad. Para Butler³⁵:

Si el género es el significado cultural que asume el cuerpo sexuado, entonces no se puede decir que el género esté de ninguna manera determinado por el sexo. (Butler, 1990: 105)

En torno a que la *mujer* sea el sujeto del feminismo, Butler nos advierte que:

La formación jurídica del lenguaje y de lo político que representan a la mujer como “el sujeto” del feminismo es a su vez una formación discursiva y un efecto de una versión dada de las políticas de representación.³⁶ (Butler, 1990: 124)

³⁵ BUTLER, JUDITH. *Gender Trouble. Feminism and The Subversión of Identity*. Routledge, Nueva York, 1990. Pp. 8-10

³⁶ Ídem, pp. 3

Y nos recuerda que *política* y *representación* son términos controversiales. Por una parte que *representación* funciona como un término operativo al interior de un proceso político que pretende visibilizar y legitimar a la mujer en tanto y cuanto sujeto político, por otra parte, *representación* es una función normativa del lenguaje de la que se dice que distorsiona o revela lo que se supone como verdad sobre la categoría “mujer”. En la teoría feminista, el desarrollo de un lenguaje que represente plenamente, o adecuadamente, a la mujer se ha sentido como necesario a fin de promover la visibilidad política de la mujer. Esto es de importancia evidente considerando las condiciones en las que las vidas de las mujeres se representaban equivocadamente o no se representaban para nada. Dentro de la teoría de Butler y del feminismo de hoy, ya la categoría *mujer* no opera como algo estable y delimitado. Aparte de los cuestionamientos al “sujeto” como el último candidato a la representación, o a la liberación, existe muy poco consenso sobre lo que debe constituir la categoría *mujer* en las ciencias sociales. Michel Foucault nos ha dicho que los sistemas jurídicos y el poder *producen* los sujetos que, luego, pasan a representar.

Es pertinente entonces que nos demos cuenta que tanto Rómulo Gallegos como su *Doña Bárbara*, es decir, tanto la novela como el personaje, así como los personajes masculinos, existen culturalmente dentro de una estructura hegemónica de “patriarcado” o dominación

masculina. Existen serias críticas a la noción de patriarcado como fenómeno universal, pero no podemos dejar de pensar que la cultura del Llano venezolano, en las condiciones en que las representa en la novela Rómulo Gallegos, está estructurada social y económicamente sobre esquemas de dominación masculina, de clase y raza, - propietarios de tierras de raza blanca- que han sobrevivido desde los tiempos coloniales³⁷. Dentro de nuestro análisis no tiene cabida la noción de estructuras universales de dominación, pero no podemos cerrar los ojos a los sistemas representados por el autor en la novela: la "indiada" y la mujer constituyen las capas inferiores del mundo social representado en *Doña Bárbara*, luego sigue la peonada y arriba los mayordomos y capataces, para luego llegar a una elite de protagonistas formada por los propietarios de tierras y ganado, las autoridades civiles y un extranjero, también propietario de tierras y ganado. Las dos mujeres que forman parte de la clase dominante, Doña Bárbara y Marisela, mestiza una y blanca – hija de mestiza - la otra, son ambas propietarias de tierra y ganado, una de hecho y por acción violenta de robo y abigeato y la otra por derecho de herencia.

³⁷ Las mercedes, ventas y composiciones eran la base para obtener posesión sobre un territorio o hacienda. Según J. M. Capdequi en su obra *El Estado Español en las Indias* (F. C. E. México 1941) el repartimiento, gracia o merced fue el "título originario para adquirir en las Indias la propiedad de la tierra" (pg.35). Para poder adquirir un terreno en "composición" se debía poner en cultivo la tierra, residir en ella más de 5 años. Este autor agrega: "A partir de 1591 se adjudicaban las composiciones en pública subasta al rematante mejor postor que hubiere poseído y cultivado la tierra como mínimo diez años y que hubiese pagado una cantidad" Ver: Capdequi, J. M. op. cit. pg. 36.

¿Existe algo en común entre estas dos mujeres y entre ellas y aquellas que son más o menos dominantes en otras formaciones culturales? ¿Es acaso la pérdida del amor adolescente de Asdrúbal, lo que hace que Doña Bárbara se empeñe en una conservación melancólica del recuerdo que opera como un inhibidor de su libido? ¿El trauma de la violación, el ambiente decididamente heterosexual de la novela y una negación de la existencia de la homosexualidad tanto masculina como femenina en la cultura llanera de principios del siglo veinte, culmina en una apología de la masculinidad, donde hasta lo femenino en Doña Bárbara es masculinizado y lo femenino en Marisela domado y “amansado”. Donde hasta el deseo heterosexual de Santos por Marisela lleva a un desplazamiento, donde Marisela deviene una especie de objeto secundario que se subordina a su pasión civilizadora y a su interés en derrotar a Doña Bárbara en tanto representante de una cultura bárbara. El desapego libidinal de Santos por Marisela es uno de los fenómenos que más sorprenden en la personalidad de este personaje. Hay una ambivalencia en la representación del *patiquín*, al que no se llega a calificar de homosexual pero al que se atribuyen ciertos rasgos que pueden ser percibidos como de homosexualidad masculina, relacionada en la novela con la procedencia capitalina de Santos y donde habría una relación implícita: Santos caraqueño-Santos patiquín-Santos homosexual.

En cuanto a la Ley del Llano³⁸, leída como la Ley de Doña Bárbara, ésta no es otra que la “Ley del Padre”. Aunque ella, Doña Bárbara, posee efectivamente los instrumentos de la violencia que le otorgan el poder de cambiar y reformular las “leyes” a su favor, ello lo realiza dentro de un “sistema de justicia subordinada a la violencia” (1981: 83) en el que, más que leyes, Doña Bárbara tuerce los resultados de sentencias en innumerables litigios por tierras contra otros propietarios, lo que hace que los linderos de los hatos³⁹ sin cerca en el llano venezolano representado en la novela estén dotadas de perpetuo movimiento⁴⁰. En cuanto al concepto de hato, lo define Gastón Carballo⁴¹ en su obra *El hato venezolano*, escrita fundamentalmente con base en fuentes orales, como la forma productiva sustentada en el binomio ganadería-usufructo de la tierra donde se genera una relación de peonaje entre un terrateniente,

³⁸ Al legalizar la ocupación de hecho, los criadores obtendrían además el beneficio de nuevas composiciones incrementando cualitativamente la posesión original. Numerosos hatos fueron fundados por un número de criadores que no excedía de ochenta, pero que a través de sus mayordomos y criados ocupaban las tierras y solicitaban posteriormente la legalización. Esta zona de hatos sobresale en el contexto y a su vez cubre funciones demográficas pues al influjo de los hatos subsistieron muchos pueblos y se fundaron otros. Ver RODRÍGUEZ, ADELINA. 1987, PARTE II, CAP. V.

³⁹ Cada hato representaba una unidad de notables dimensiones identificada por el apellido o pseudónimo de su amo.

⁴⁰ El proceso que dio origen a la colonización pecuaria en Apure habría sido lento. Habría estado caracterizada por el avance de criadores primero con sus mayordomos y luego con sus rebaños y familias en dirección Norte a Sur; desde la Provincia de Caracas y sus adyacencias hacia las tierras de la llamada Otra Banda de Apure, equivalente para la época, a la zona geoeconómica delimitada por Alejandro de Humboldt entre... "las sabanas de Palmarito, las sabanas de Arauca y las del Meta, desde el río Caquetá hasta el río Apure y desde éste hasta el Delta Orinoco" (Humboldt, A. 1951. Tomo III pg. 220). Ver: RODRÍGUEZ, ADELINA, op. Cit.

⁴¹ CARBALLO, GASTÓN. *El hato venezolano*. Tropikos, Caracas 1985.

dueño de los medios fundamentales de producción y un trabajador, parcialmente separado de esos medios y con posibilidades de usufructuar la tierra, a quien denominamos peón. El proceso productivo del hato, centrado en el aprovechamiento de pastizales naturales con una ganadería de carácter extensivo, determina su carácter latifundista que se apoya tanto en la propiedad individual de la tierra como en la tenencia colectiva por la figura jurídica de los “Derechos de Sabana”, todo lo cual asegura el usufructo de los rebaños por parte de los terratenientes para su comercialización. La vida del hato que describe Gallegos en su novela *Doña Bárbara* da una idea bastante fiel de lo que es la cultura llanera, con sus valores éticos y estéticos y sus manifestaciones en las que se expresan estos valores.

Uno de los temas preferidos de la cultura latinoamericana en general y de las corrientes regionalistas y criollistas en particular, en tiempos del positivismo, es el de la barbarie⁴². En el caso de la novela de Rómulo Gallegos que nos ocupa, ésta es personificada en una mujer: *Doña Bárbara*, protagonista que da el título a la novela. Este tema, sin duda, va mucho más allá de la literatura y las artes, y ha devenido prácticamente un eje de la investigación en las ciencias sociales latinoamericanas porque se relaciona directamente con otros temas

⁴² Ver: URDAPILLETA, A. MARCO. *Doña Bárbara. Una lectura del discurso de la barbarie americana*, en Contribuciones desde Coatepec. Julio – Diciembre, # 3, 2002. Pp. 46-67

como los de identidad socio-cultural latinoamericana y por supuesto a los proyectos culturales y políticos civilizatorios así como al de los modelos de desarrollo. En su dimensión ideológica, el término tiene esa polivalencia semántica que hace necesaria una permanente contextualización de las condiciones de su uso y de su enunciación. Como opuesto al de la civilización, la lucha contra la barbarie es el tema principal de *Doña Bárbara*, personificados en dos protagonistas, ella, Doña Bárbara, mestiza, la *devoradora de hombres*, la llanura indómita y salvaje y Santos Luzardo, blanco, héroe civilizador. Ubicados en un continuo, en un polo, encontramos la barbarie y en otro la civilización, así como con los opuestos masculino-femenino, naturaleza-cultura; esa entidad dual barbarie-civilización forma parte del sistema de oposiciones binarias sobre las que se estructura la novela.

En el modelo o paradigma civilizatorio, *bárbaro* es quien carece de atributos y conductas que le permitan desempeñar los actos del civilizado. En su sentido primitivo es el “extranjero”, el *otro*, quien no sólo no habla la lengua del civilizado sino que tiene otro *logos*, otra visión del mundo y que carece de justicia e instituciones que la impartan. En este paradigma el civilizado sería superior al bárbaro, es el Yo convertido en paradigma, es quien tiene la tarea de “hacer hombre” a quien no lo es, por ello es lo que justifica la violencia y la dominación. Este modelo de la “diferencia” entre clases sociales,

grupos étnicos y géneros que en la literatura de ficción propia del naturalismo y contextualizada en el regionalismo, como es el caso del texto galleguiano, es donde la idea de barbarie aparece estando también directamente vinculada al proyecto político de Gallegos, a su vez vinculado al del partido Acción Democrática, que tiene en ese entonces, durante la tiranía de Juan Vicente Gómez, el proyecto político de “civilizar a los bárbaros”, los venezolanos vistos como seres sin instituciones ni justicia, incapaces de logros por medios que no sean los de la violencia, impotentes por ignorantes gobernados por el tirano Juan Vicente Gómez. Acción Democrática será la que históricamente asuma la responsabilidad de implantar como parte de su plan civilizatorio, el *buen cacicazgo* (1981: 95) por oposición al cacicazgo gomecista. La barbarie en el llano venezolano descrito por Gallegos es más un *estado de naturaleza* hobbesiano⁴³ que Santos Luzardo se propone erradicar con la implantación de las prácticas e instituciones propias del progreso.

La metáfora del centauro (1981: 56) usada por Gallegos para simbolizar la barbarie inevitablemente remite al lector a la figura de José Antonio Páez. Este símbolo es además significativo que opera como elemento articulador de los mitos del llano venezolano. Asociado a los símbolos de la patria, cumple la función de contribuir

⁴³ Ver: HOBBS, TOMÁS. *Leviatán*. 1651. En <http://www.gutenberg.org/ebooks/3207>. Consultado el 08/05/2011.

a la legitimación e implantación de las representaciones de lo nacional generadas en el siglo diecinueve durante las guerras de Independencia y también durante los sucesos que culminaron con la separación de Venezuela de la Gran Colombia en 1830. *Centauro de los llanos* es uno de los epítetos de Páez, pero para Gallegos, curiosamente es el símbolo clásico del ser biforme que encarna la ira y el salvajismo, así como la lujuria masculina. No se trata de un Quirón, el sabio tutor de Asclepio y de Aquiles, sino de los híbridos que los indígenas americanos creyeron ver a la llegada de los conquistadores como un solo ser. Como realidad psíquica, para Jaime López Sanz⁴⁴:

El centauro es un efecto, una entelequia, un arquetipo, una realidad psíquica capaz de regir no sólo la vida, sino doscientos años de historia de un país. Como arquetipo, apunta a tránsitos entre el animal y el hombre, a reversibilidades entre naturaleza instintiva y naturaleza reflexiva, y por ello, a conflictos adolescentes, en especial a una compleja relación entre hombre joven y el hombre adulto, entre el padre y el hijo, entre el cuerpo vivo y el cuerpo traspuesto a imagen. El centauro es una imagen no naturalista, un ser imaginal, y por lo tanto, un vehículo excelente hacia la imaginación, el hacer alma, y el crecer sin mengua de lo emocional. Pero también, como imagen de tránsito, alude a dolores, a dificultades enormes; crecer sin guía espiritual, crecer sin violentar-matar-a la naturaleza misma.

López nos dice que las palabras de Lorenzo Barquero sugieren que la independencia no ha terminado.

⁴⁴ LÓPEZ SANZ, JAIME. *Héroe y ánima en Doña Bárbara*. Centro de Estudios Junguianos, En <http://www.centroestudiosjanguianosenvenezuela.com/jaime-lopez-sanz.html>, 25/05/2011

En su espléndido libro *The Fall of Natural Man*⁴⁵, nos dice el autor que la función principal del término “barbarismo”, “bárbaro”, “barbaridad” es el de distinguir entre la sociedad del observador y las que no lo son. Los observadores mismos -aquellos que aplican el término a otros – ya que son ellos los que enfrentan la tarea de describir y clasificar lo que *para ellos* es lo extranjero, lo ajeno, casi nunca intentan definirse ellos mismos. Pero nos advierte que el término *bárbaro* es poco estable y que ha sido aplicado a innumerables grupos humanos. Ahora bien, si lo que entendemos como “Modernidad” tiene un fuerte núcleo racional *ad intra*, como “salida” de la Humanidad de un estado de inmadurez racional,- estado de naturaleza hobbesiano - que realiza, por otra parte, *ad extra* en un proceso irracional que se le oculta a sus propios ojos. En el decir de Enrique Dussel⁴⁶ esto constituiría el contenido mítico de la “Modernidad”, esquematizado en seis puntos:

- 1.- la civilización moderna se auto-comprende como más desarrollada;
- 2.- la superioridad obliga a desarrollar a los más primitivos como exigencia moral;

⁴⁵ PADGEN, ANTHONY. *The Fall of Natural Man: the American Indian and the Origins of Ethnology*. Cambridge University Press. Cambridge, 1999. Pp. 15

⁴⁶ DUSSEL, ENRIQUE: *Ética de la Liberación en la Edad de la Globalización y la Exclusión*, Editorial Trotta-UAM.I-UNAM, México, 1998, 145.

- 3.- el camino de dicho proceso educativo debe ser el seguido por Europa;
- 4.- como el bárbaro se opone al proceso civilizador, se debe ejercer en último caso la violencia para remover los obstáculos para tal modernización - y aquí Dussel menciona a la “guerra justa colonial”-;
- 5.- esta dominación produce víctimas inevitables, con el sentido cuasi-ritual de sacrificio salvador;
- 6.- para el moderno, el *bárbaro* tiene una “culpa” -oponerse al proceso civilizador.

Anthony Padgen, por su parte, en su obra ya citada, nos dice:

Puesto que ser miembro de una comunidad depende en última instancia del reconocimiento por parte de esa comunidad, y si “hombre” se considera algo más que una categoría morfológica, el hecho de que los griegos no reconocieran a los bárbaros significaba, en realidad, negarles su humanidad. Pues si sólo los griegos pueden acceder al logos, los que no sean griegos no serán completamente humanos⁴⁷.

En la novela *Doña Bárbara*, curiosamente, no son los bárbaros llaneros quienes luchan para ser reconocidos por Santos, es más bien el héroe civilizador el que lucha para ser reconocido en su hombría por los bárbaros llaneros. La novela presenta una “micro sociedad” llanera –el hato- organizada según sus propios términos, que incluye la posibilidad de una mujer-cacica que comanda una comunidad de hombres, los peones y mayordomos del hato El Miedo.

⁴⁷ Padgen, *op cit.* pp. 8

A su lado, una comunidad que tiene un líder heroico y que funciona con las mismas normas que la comunidad bárbara, no admite la posibilidad de una jefatura femenina. Altamira y El Miedo no son espacios de diferencia, son espacios de semejanza. La diferencia está en la configuración de las élites de ambas comunidades. En una hay un liderazgo femenino que se ha legitimado porque ha asumido conductas y realizado actos propios del género masculino operadas por un cuerpo biológicamente femenino. En Altamira hay relación de coherencia entre género y sexo biológico, en El Miedo, no. En síntesis, vemos que de *Doña Bárbara* puede desprenderse la tesis implícita de que una mujer no puede ejercer el poder a menos que adopte conductas y desempeñe actos correspondientes a lo que la cultura y el sistema de prescripción del género en esa sociedad prescribe como “masculino”. Una mujer masculinizada, a expensas de su feminidad, y un hombre que trata de imponer su legitimidad a pesar de su procedencia capitalina que lo dota de atributos que por la comunidad “bárbara”, el hato en el llano apureño, son percibidos como signos de sospechosa homosexualidad y de “falta de hombría”.

3

Doña Bárbara no es sólo dueña de El Miedo, es dueña de la feminidad/masculinidad dominante en la comunidad. Dentro del sistema de dominación vigente que constituye la sociedad del Llano tal como la presenta Gallegos en la novela, ella domina los códigos de ambos géneros así como sus prácticas. Para nosotros observadores, pueden resultar, a veces, disfuncionales y chocantes pero la afirman en su posición dominante. Pareciera inútil invocar cambios reivindicativos para “la mujer” en un mundo donde masculinidad y feminidad constituyen casi un todo indiferenciado, que se retroalimenta positivamente y se reinventa y recicla como única alternativa, como única posibilidad. La ideología contenida en el proyecto político galleguiano y en el de Acción Democrática de los primeros tiempos, no construyó un referente ideológico para la novela, ni encontramos en ella una propuesta de un verdadero cambio cultural donde se configurase otra lógica de dominación con otro lugar sociopolítico para “la mujer”. Tardarían mucho en revisarse las prácticas académicas, institucionales, sociales y familiares cómplices de la deshumanización de lo masculino y lo femenino como categorías de dominación y/o exclusión. No será sino hasta 1947⁴⁸

⁴⁸ El 5 de mayo de 1945 es aprobada la reforma constitucional que otorga a las mujeres el voto para la elección de los concejos municipales. Producto de una lucha de nueve años, iniciada a muerte de Juan Vicente Gómez, el logro es, sin embargo, incompleto, pues en 1944 un manifiesto suscrito por más de 11.000 mujeres había propuesto al Congreso la reforma del artículo 32 numeral 14, de modo "que la mujer venezolana pueda ejercer el derecho de sufragio en idénticas condiciones a como lo ejerza el hombre". Esto no se logrará hasta 1947. El voto

que en Venezuela se aprobará el sufragio universal y por ende el voto femenino en igualdad de condiciones al voto de los hombres.

Nuestra capacidad para colocarnos hoy frente a las representaciones de lo femenino en una novela como *Doña Bárbara*, hace que tomemos conciencia frente a la posibilidad de una ruptura revolucionaria, la que propone el feminismo radical como opción política, aunque esta alternativa parezca a muchos y muchas una especie de isla ideológica, aislada histórica y políticamente. Desafiar el orden esencialista del patriarcado, el que supone saber lo que las mujeres y los hombres “somos” y lo que “necesitamos” comienza por no reconocer valor alguno en sus maneras de contarnos la historia. La literatura es y ha sido durante siglos, sin duda, uno de los campos de poder masculino, con todas las negociaciones que esto significa en términos de lenguaje, prescripciones de género y exclusión. Construir conocimiento de la experiencia vital de las mujeres, investigar las representaciones de lo femenino en las artes y la literatura no constituye “separatismo” feminista, sino una posibilidad concreta de integrarnos al mundo sin tener que renunciar a la diversidad y la riqueza de las opciones al interior de lo femenino, y no a través de un “feminismo” tradicional e integrador que pretende homogeneizar lo femenino en aras de propuestas que, en realidad, nos desintegran y

a los hombres en Venezuela data de 1946. Ver: Constitución de los Estados Unidos de Venezuela, 1947. Art. 81^º, pág. 17.

nos desconocen. Vemos como necesario tomar los espacios de las representaciones literarias y artísticas de lo femenino, analizarlas y estudiarlas a fin de desenmascarar la lógica que, de manera encubierta o explícita, resulta de las fobias o de la misoginia y que invisibilizan o tergiversan las reales potencialidades de lo femenino político, estético, ético, cultural y social. Desde los prejuicios machistas, pasando por los de los movimientos gay y los de las lesbianas antifeministas, un feminismo radical políticamente efectivo en Venezuela tiene aún luchas serias y duras por delante.

Hay sin duda, muchas claves para leer a *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos pero no incluir dentro de ellas una seria lectura de género, sería hacernos cómplices de la invisibilización de lo ya visible. Recordemos que no hay nada “natural” en el personaje. La construcción de Doña Bárbara es resultado y efecto del “mito de lo femenino” de Beauvoir⁴⁹, (1988: 322) llevado a una construcción literaria que hace que el personaje opere como si perteneciera a un “orden natural”. Pero lo que percibimos como “físico” y “natural” en *Doña Bárbara* es el resultado de una sofisticada construcción mítica, una “formación imaginaria” (Witting⁵⁰, 1992:48). Así, la sexualidad del personaje sólo existe a partir de un discurso masculino, lo que le arrebató sus características femeninas correspondientes a la visión

⁴⁹ DE BEAUVOIR, SIMONE. *El segundo sexo*. Cátedra, Madrid, 1988.

⁵⁰ WITTING, MONIQUE. “One is not born a Woman” en *The straight mind and others essays*

masculina de lo femenino. Recordemos a Simone de Beauvoir cuando en su famoso libro cita en sus primeras páginas a Poulain de la Barre⁵¹:

Todo lo que ha sido escrito por los hombres sobre las mujeres es sospechoso, ya que ellos son a la vez juez y parte. (De Beauvoir, 1988: 25)

Para el autor hombre, el conocimiento de la sexualidad, por y para lo femenino, le resulta invisible y no puede aparecer en su escritura sino como “formación imaginaria”. No se puede definir ni describir lo que no se conoce. La sexualidad femenina no existe dentro del discurso masculino, como no existe en el sistema patriarcal ni en sus discursos sino como imagen, parte del ámbito de lo imaginario.

Postulamos que desde lo femenino -los estudios de género- estamos entonces en deuda con *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. Pretender analizar la novela en profundidad, sin los aportes de una teoría que ha procurado más logros a las luchas de las mujeres desde el conocimiento, incluso más que muchos de los enfoques que se han instrumentalizado desde los estudios de género y la teoría feminista, sería negarnos a dar nuevos contornos y una comprensión más plena y profunda a las formas en las que experimentamos nuestros cuerpos y nuestras vidas y a las formas imaginarias, simbólicas o reales en

⁵¹ Feminista francés del siglo XVIII. El pensamiento de François Poulain de la Barre (1647-1723) como el de otros hombres involucrados con la causa de las mujeres y, de manera particular, con la igualdad entre mujeres y hombres, reposa en una historia negada, invisibilizada.

que somos representadas desde las artes y la literatura por los discursos masculinos. Problematizarnos de esta manera, provocarnos emocionalmente, es algo necesario al feminismo contemporáneo venezolano y vemos como necesario releer a *Doña Bárbara*. No sólo son Michel Foucault y Sigmund Freud, quienes nos interesan, sino sobre todo Monique Wittig y Julia Kristeva, Luce Irigaray y Judith Butler, pero necesitamos con urgencia aportes académicos latinoamericanos y venezolanos que nos conmuevan y apasionen tanto como lo hacen estas autoras y luchadoras. Hoy reivindicamos el trabajo de luchadoras feministas chicanas como Cherri Moraga y Gloria Anzaldúa, quienes desde la academia, la poesía, el activismo político y el trabajo comunitario han construido enfoques de las artes y la espiritualidad femenina y mestiza desde sus escritos de fines de los noventa, y que contribuyen a construir un feminismo radical inclusivo como alternativa a un feminismo tradicional que propone una noción “esencialista” de lo femenino, del sexo y del género. Cuestionar la categoría “mujer” así como la de “hombre” en las ciencias sociales, y lo que éstas incluyen, obliga a revisar los mecanismos de poder que deciden lo que ambas categorías incluyen y excluyen. Obligadas estamos a revisar y reconocer que tanto “lo masculino” como “lo femenino” no son sólo categorías biológicas fijas, ni únicamente categorías morfológicas, sino supuestos culturales e ideológicos. El concepto de género, como lo propone, por

ejemplo Judith Butler, es el de una actuación social reiterada, un *performance*, más que la expresión: una realidad a priori.

Revisar la actuación del personaje de Doña Bárbara como *performance de género*, significa entrar en la semiótica de lo performativo y de su contexto en una cultura concreta, acotada temporal y espacialmente, a fin de considerar cómo esas actuaciones-signos en esos personajes son prescritas por la ideología dominante, en el contexto más amplio de la cultura de la sociedad patriarcal venezolana de comienzos del siglo veinte. La investigación sobre la “cuestión femenina” en tiempos de la primitiva Acción Democrática y en el lapso entre la muerte de Juan Vicente Gómez y el derrocamiento de Rómulo Gallegos, tras su breve presidencia de ocho meses en 1948, es un reclamo a omisiones de nosotras mismas. Si bien es cierto que las mujeres en Venezuela, ciertamente hemos avanzado en la eliminación de leyes discriminatorias, esta igualdad formal no se ha traducido necesariamente en igualdad real, la mayoría continúa sufriendo discriminación y subordinación y la cultura sigue teniendo un sello decididamente patriarcal. Si examinamos las representaciones de lo femenino en la cultura –cultura de “masas”, las artes y la literatura y también en la cultura “popular”- nos haremos una idea bastante aproximada de la profundidad de los prejuicios contra lo femenino que aún existen en nuestra cultura. Los indicadores que recogen la

situación de exclusión de muchas mujeres de procesos económicos, políticos, sociales y culturales y que afectan la vida cotidiana de las mujeres venezolanas, evidencian que día a día se continúan vulnerando los derechos humanos, sociales y políticos de la mujer. Pero es el campo de las políticas de representación de lo femenino lo que consideramos necesario revisar con urgencia, en los albores de la segunda década del siglo XXI y en el marco de una revolución bolivariana en curso.

Considerado de manera abstracta, el lenguaje se nos presenta como un sistema abierto de signos, mediante los cuales la inteligibilidad es constantemente creada y desafiada. Sin embargo, si consideramos el lenguaje en su historicidad concreta del discurso, en este caso galleguiano, encontraremos diversas organizaciones específicas del lenguaje que coexisten dentro de referentes temporales, históricos, culturales, geográficos y sociales que instituyen convergencias no necesariamente inesperadas, que generan modalidades específicas de discurso, actos de habla propios de los personajes y su contexto. El discurso galleguiano en *Doña Bárbara* evidencia una organización específica del lenguaje, pleno de especificidad lexical y sintáctica. Las “rutas” que sigue en su camino y que apuntan a “marcar” la identidad de género en los personajes de su novela, son múltiples y casi siempre eficaces. Pero hay caminos, de atributos y conductas, que nos conducen a la adscripción de género de un personaje aún sin

necesidad de uso de rígidos códigos: “ser una buena madre/ser una mala madre”, “ser un objeto heterosexual/homosexual deseado”, “ser un trabajador apto y diestro/ser un flojo incompetente”. Se trata de “marcas” que hacen que un sujeto responda al mismo tiempo a diversas demandas implícitas del género al que se adscribe. Son estas las claves de “inteligibilidad cultural” (Butler, 1990: 198). Los títulos de los capítulos de la novela constituyen un primer nivel de codificación de las rutas del discurso galleguiano en su camino hacia la marcación de género de los personajes. Leerlos sucesivamente resulta en una experiencia no exenta de poesía y llena de “sentidos” que van dibujando los contornos de las figuras de los personajes. Dentro de un ejercicio como este, se van abriendo diversas rutas hacia la identificación y afirmación del género de los diversos personajes y si ya entramos a los atributos y conductas específicas de cada uno de ellos, veremos construirse el árbol textual, con sus ramificaciones, todas conducentes a dar perfiles específicos de género para cada personaje. Constelaciones de atributos que configuran los retratos físicos, psicológicos y conductuales de cada personaje, cada uno con su léxico y habla particulares y distintivos. Pero uno de los efectos más sorprendentes de la lectura de *Doña Bárbara*, es para mí, -lo constato cada vez que tomo en mis manos la novela y la leo y releo- el paradójico efecto de experimentar cómo Gallegos, al describir el caos de la supuesta barbarie llanera, logra

mostrar un mundo que en lugar de desorden y barbarismo ilustra, tras su tragedia y su gloria, un orden mucho más racional que muchos de los órdenes civilizados o civilizatorios que nos proponen la modernidad y el progreso. En su celebración de la cultura del Llano, en la que se validan, rescatan y legitiman voces diversas e imágenes que remiten a la epopeya venezolana inmortal y permanente del hombre, la naturaleza y la historia, Gallegos parece renegociar los términos de la modernidad, incluidos los roles de lo masculino y lo femenino arcaico y civilizado, al colocarlos en permanente diálogo. No sé si será una reinención, una ficción en el más puro sentido borgiano del término, pero es sin duda para el lector, una iluminación. Nos recuerda lo dicho por Julio Ortega⁵²:

La hipótesis de que América Latina es producto de una violación, de que somos históricamente subsidiarios de la violencia, de que el fracaso, el resentimiento o la autodenegación nos destinan, se han convertido... en meros mitos sicologizantes, mecánicos y simplificadores, que no dan cuenta de la calidad imaginativa de nuestras artes, de la capacidad creativa de la resistencia cultural popular, de las respuestas de la sociedad civil; y, mucho menos, del espesor vivo de la cotidianidad que, con todas las razones en contra, sigue humanizando a la violencia, procesando la carencia, y reapropiando los lenguajes dominantes (Ortega, 1997: 14).

Sabemos ya, desde los tiempos de la lingüística estructuralista que no hay nada “natural” ni “esencial” en la formación de la subjetividad, que ésta es el resultado de las mediaciones de relaciones sociales y

⁵² ORTEGA JULIO, *El principio radical de lo nuevo*. 1997

comunitarias, normas y prácticas culturales, pero en primera y última instancia, del lenguaje como proceso de formación del sujeto. Recordemos lo dicho por Lacan⁵³:

Lo inconsciente está estructurado como un lenguaje. (Lacan, 1999: 83)

Dada la diversidad de procesos que lo configuran, así también serán múltiples y diversos los sujetos y las identidades que se formarán entonces mediante las diversas dinámicas sociales. Postular que el sujeto es una construcción exclusiva de las mediaciones del lenguaje, equivale a postular que no hay nada constitutivo de la subjetividad más allá de lo que es socialmente dado, a través del lenguaje y del proceso material de su construcción social.

El pensamiento feminista postcolonial propone la idea de un sujeto descentrado y múltiple. Según Todorov (2003: 196) todo grupo humano funciona bajo la suposición de que el mundo es uno sólo y que el sujeto configura todo lo que queda “afuera”, como alteridad, lo rechazable, lo no-posible. El *otro*, nos dice este mismo autor, puede ser percibido como igual, como inferior o como superior. Es lo que una cultura no acepta como propio: orientación sexual, política, género, religión, raza, clase social. Doña Bárbara, el personaje, es una mestiza, perteneciente a dos culturas, la blanca y la indígena. Oprimida por los hombres que también pertenecen a dos culturas;

⁵³ LACAN, JACQUES. *Escritos 1*. Siglo XXI. México. 1999., pp. 83.

blancos e indios. Se desarrolla como un ser andrógino, mujer en un universo masculino, el hato llanero. Doña Bárbara, el personaje, como mestiza está en una frontera, la étnica, y como terrateniente en otra frontera, los linderos entre El Miedo y Altamira que ella mueve a su antojo. Doña Bárbara, después de haber sufrido todo tipo de humillaciones las propinará a quienes considera sus inferiores. Ella, habita El Miedo, pero quiere habitar Altamira y quiere que el dueño de Altamira habite El Miedo. Entra en tensión con todo lo que la rodea. Esas líneas de fuerza son las que van configurando la estructura específica del argumento de la novela, acotado por tiempo y espacio específicos. Como parte de nuestro patrimonio literario, la novela contribuye a legitimar los relatos de la época de la dictadura de Juan Vicente Gómez, propietario del hato La Candelaria donde tendría Rómulo Gallegos su iniciación llanera en la Semana Santa de 1927⁵⁴.

La transformación de Barbarita en Doña Bárbara y el tema de su encuentro con la civilización en la figura de Santos Luzardo, son parte de su toma de conciencia como mestiza y mujer, carente de bienes y tierras y de identidad definida. Su capacidad de supervivencia y de cambio, de reinención de sí misma, junto a su capacidad para aprehender e incorporar los códigos femeninos y

⁵⁴ ENGLEKIRK, JOHN, *The Origins of Doña Barbara*. Ponencia leída en el 29 Congreso Anual de la Asociación Americana de Maestros de Español y Portugués. Detroit, Michigan, diciembre 1948.

masculinos de conducta unidos a su capacidad de actuarlos, más su vida en constante tránsito y migración, la obligan a duros aprendizajes que garantizan su supervivencia. No ser destruida por quienes la consideraban una amenaza, pues ella desafía principios y prácticas y obra siempre por medio de la violencia para conseguir sus fines, hace que quienes se le opongan o la cuestionen terminen destruidos como Lorenzo Barquero, el padre de su hija. La conducta maternal de Doña Bárbara, a su vez, es lo contrario de lo que prescribe la norma social y constituye otro marcador de género que la sitúa en un espacio de feminidad dudosa y negativa⁵⁵. En cuanto al rencor de Doña Bárbara hacia los hombres –“el hombre” en el discurso galleguiano– recordemos a Federico Nietzsche⁵⁶:

En estado de odio, las mujeres son más peligrosas que los hombres; primero, porque no se detienen en su hostilidad, una vez despierto, por ningún escrúpulo de equidad, sino que dan rienda suelta tranquilamente a su odio hasta las últimas consecuencias; luego, porque son muy expertas en hallar los puntos vulnerables (que todo hombre, todo partido presenta) y en dirigir allí sus golpes, para lo cual su espíritu, aguzado como un puñal, les sirve excelentemente (mientras que los hombres, retrocediendo ante el aspecto de las heridas, se vuelven a menudo magnánimos y misericordiosos) (2007: 207).

Si el machismo es una ideología opresora porque divide a los individuos en superiores e inferiores según su sexo, la superioridad masculina, aunque no sea reconocida abiertamente, se manifiesta en

⁵⁵ Ver GISSI, JORGE. "Mitología de la feminidad", en *Opresión y marginalidad de la mujer*, Editorial Humanitas, Buenos Aires, 1972.

⁵⁶ NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Humano, demasiado humano*, Editorial Edaf S.A. Madrid, 1984.

la novela en todos los planos: físico, el hombre es más fuerte y resistente; sexualmente, el hombre tiene más energía, de ahí que “necesite” varias mujeres; además, no se enamora, porque eso “no es de hombre”, él las toma y las deja, demuestra su fuerza y también su valentía a través de su agresividad y “no tiene miedo a nadie”⁵⁷. Pero esta es, precisamente, la conducta de Doña Bárbara con respecto a los hombres. En una inversión que resulta casi digna de la *commedia dell'arte* o de una comedia de Molière, el autor invierte roles sexuales logrando su efecto sobre el lector. Muy lejos está Doña Bárbara de las heroínas románticas del siglo XIX, concebidas como puro espíritu, sin ninguna concesión a la carnalidad, misteriosas, frágiles y casi siempre, prematuramente muertas. O del estereotipo de la “mujer moderna” tal como la concibe, por ejemplo, Teresa de la Parra en su *Ifigenia*. Leamos a Mireya Vázquez Tortolero⁵⁸ sobre el personaje de Doña Bárbara:

Como es sabido, los personajes son portadores de significación del universo ficticio. Pero no es casual, tampoco, que algunos personajes bañados de "autenticidad" traspasen las fronteras de la ficción para convertirse en modelos de lo real, como en el caso de Doña Bárbara. Este personaje es un eje en el que confluye, no sólo la identificación del lector, sino también la del autor. Todo ello conduce al diálogo autor/lector a través de múltiples niveles de identificación que ofrece la figura.

⁵⁷ GRISSEI, op. Cit.

⁵⁸http://www.avizora.com/publicaciones/literatura/textos/textos_2/0026_dona_barbara_problemas_construccion_personaje.htm (2005) Consultado el 23/05/2011.

Como figura principalísima del discurso galleguiano, el personaje nos da claves sobre el proceso de su construcción, de su potencial de sentidos en tanto y cuanto significativo dentro del discurso del autor. Evidentemente el personaje no es un mero vehículo de ideas positivistas y contenidos moralizantes, sino más bien uno de los dispositivos para la proposición de valores/anti-valores del autor Gallegos. Para algunos críticos será construida sobre el modelo del arquetipo de Hécate⁵⁹, mientras para otros que favorecen también enfoques arquetipales en sus análisis, Doña Bárbara es para Marisela la Madre Negativa. Jung⁶⁰ (2009: 144) escribe:

A la mujer que combate al padre le queda siempre la posibilidad de la vida impulsivo-femenina, pues lo que ella rechaza de plano es sólo aquello que le es extraño. Si combate a la madre, en cambio, aún cuando corre el riesgo de dañar su instinto, puede alcanzar una más alta conciencialidad, porque al negar a la madre niega también toda la oscuridad, impulsividad, ambigüedad e inconsciencia de su propio ser. La mujer de este tipo, gracias a su claridad, objetividad y masculinidad, se encuentra a menudo en puestos de importancia, donde su feminidad tardíamente descubierta, conducida por una fría inteligencia, despliega una exitosa eficacia.

Los intercambios simbólicos entre ambos personajes –madre e hija– son complejos en extremo y están contruidos a través de ausencias que median las tensiones. Si es cierto, como dicen algunos críticos, que Doña Bárbara, heroína/anti-heroína de ficción, se construye a

⁵⁹ En su versión clásica, esta deidad está vinculada al inframundo, a la hechicería y a los nacimientos así como a las *sombras*, que para los griegos eran lo son para nosotros los *espectros*.

⁶⁰ JUNG, CARL GUSTAV. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2009

partir de modelos “reales” y que esos modelos simbolizan los valores de una sociedad en un momento de su historia dada y en una localización específica, la heroína protagonista de la novela sería el puente de verosimilitud entre autor y lector, que pactan para llegar a una visión consensuada de la Venezuela agrícola y, tal vez, bárbara, de finales de los años veinte del pasado siglo. Recordemos que para un crítico como Noé Jitrik⁶¹, por ejemplo, el héroe -o la heroína- ficcional es prácticamente indestructible. Aparte del hecho de que, como bien observa este crítico, aparecen dificultades cuando entramos en conciencia de lo “ficticio” del personaje.

Doña Bárbara (1929) de Rómulo Gallegos, junto con *La Vorágine* (1924) de José Eustacio Rivera y *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes forman la gran trilogía de novelas “telúricas” de América Latina. Selva, pampas y llanos, integran costumbrismo, realismo, prosa poética, crítica social y política, lecciones morales e ideología positivista. Este subgénero latinoamericano, se produce hasta bien entrado el siglo veinte, en Colombia, Argentina y Venezuela. Escuchemos lo que dice Arturo Uslar Pietri⁶² al respecto:

El modernismo no es un episodio aislado, su voluntad de mezcla y de incorporación aluvional sigue activa en el desarrollo ulterior de la literatura de la América Hispana. Las grandes novelas americanas de la tercera década del siglo expresan esa impureza receptiva en su poderosa

⁶¹ Ver: JITRIK, NOÉ. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 1995.

⁶² USLAR PIETRI, ARTURO. *Nuevo Mundo, Nuevo Mundo*. Editorial Ayacucho, Caracas, 1988.

combinación de realismo, costumbrismo, simbología, forma épica y trasfondo mágico. ¿A qué época o a qué escuela europea podrían asimilarse Gallegos, Güiraldes, Rivera, Azuela? La poesía de Gabriela Mistral es una trémula confluencia de tiempos y modos. El aire barroco que mueve las frases de Asturias y Carpentier, está mezclado con elementos románticos, con sabiduría surrealista y con la atracción por la magia de los pueblos primitivos. Un libro como *Los pasos perdidos* o como *El señor presidente*, refleja, en el más mestizo lenguaje creador, el mestizaje original y profundo del nuevo mundo. Jorge Luis Borges es el más refinado manipulador de la vocación y de los elementos del mestizaje cultural. La torrencial voracidad transformadora y caótica de Pablo Neruda tiene sus raíces y su razón en el poderoso fenómeno del mestizaje americano. (Uslar Pietri, 1998: 71)

Sin duda, *Doña Bárbara* es una exponente excepcional de este mestizaje americano. Ese mestizaje en el que, para decirlo con Gloria Anzaldúa, la configuración de una conciencia mestiza postula la necesidad de una nueva conciencia, capaz de inventariar los elementos culturales, las cargas ideológicas, los sistemas binarios de oposiciones, identidades étnicas y lingüísticas, en las que el lenguaje ocupa también una nueva identidad mestiza y de frontera, que trasciende los límites de lo literario, los límites geográficos y étnicos, así como los límites de género. Identificar nuevas identidades de género y afirmar o esquivar sus lugares de adscripción y localización permite nuevas identificaciones entre géneros y al interior de un mismo género. Esta autora, quien con humor y gran inteligencia, desmonta prejuicios, cuenta una vez que una mujer norteamericana a quien se le preguntó qué entendía por *homophobia* respondió que era “miedo de regresar a casa” (*afraid of going home*) (ANZALDÚA, 1999:

44). Así pasa no solo con la dimensión del lenguaje, ocurre esto mismo con la dimensión ideológica y cultural, por eso, volvemos a pensar en Yuri Lotman y en Mikhail Bajtin, quienes proponen que la cultura no es otra cosa que traducción, en diversas direcciones.

Traduzcamos pues, nuevamente, a *Doña Bárbara* a nuestra lengua actual, nuestra lengua radical y feminista, nuestra lengua teórica del siglo veintiuno, desde el lenguaje de los estudios de género, e incorporemos su legado a nuestra contemporaneidad. Saldaremos así, parcialmente, la deuda con esta figura que nos acecha por todas partes, en nuestra vigilia, nuestros sueños y pesadillas. Entendamos que el mestizaje no es sólo étnico y cultural, histórico y geográfico, el mestizaje es también temporal y de género, y de lenguas al interior de nuestra propia lengua: *Soy mi lengua*, -dice Anzaldúa (1999: 81)⁶³ - *Tendré mi voz, india, española, blanca. Tendré la lengua de mi serpiente,- mi voz de mujer, mi voz sexual, mi voz de poeta. Venceré a la tradición del silencio.*

ISABEL HUIZI CASTILLO

Caracas, mayo 2011

⁶³ ANZALDÚA, GLORIA. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco. Aunt Lute Books, 1999, p. 81

BIBLIO E INFOGRAFÍA

1. ANZALDÚA, GLORIA. 1999. *Borderlands/La frontera. The New Mestiza*. San Francisco. Aunt Lute Books.
2. ARVELO LARRIVA. 2001. [En línea]. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/agropoet/agro12j.h>. [Consulta: Mayo 2011].
3. BAJTÍN, M. M. 2005. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
4. BALLESTEROS GAIBROIS, MANUEL y JULIA ULLOA SUÁREZ. 1961. *Indigenismo americano*. Madrid: Cultura Hispánica.
5. BEAUVOIR, SIMONE DE. 1988. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
6. BRITO FIGUEROA, FEDERICO. 1961. «La estructura social y demográfica de Venezuela colonial». En *Revista de Historia*. Caracas. núm. 7-8. abril-agosto.
7. CH. TAYLOR y B. LEE. 1998. *Multiple Modernities: Modernity and Difference*, Chicago: Center for Transcultural Studies.
8. BUTLER, JUDITH. 1990. *Gender Trouble. Feminism and The Subversión of Identity*. Nueva York: Routledge.
9. CARBALLO, GASTÓN. 1985. *El hato venezolano*. Caracas: Tropikos.
10. COLMENARES DEL VALLE, EDGARD. 2001. [En línea]. Presencia de Antonio José Torrealba en *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*. En “Doña Bárbara” ante la crítica. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dona-barbara-ante-la-critica--0/html/>. [Consulta: Mayo 2011].
10. Constitución de los Estados Unidos de Venezuela (reforma). 1945. Título II. De los venezolanos y sus deberes y derechos, Artículo 32, Numeral 14.

11. CUNILL-GRAU, PEDRO. 1995. Ciudad venezolana y medio ambiente en el siglo XIX. En *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*. Nº 15. 247-256. Servicio de Publicaciones. Madrid: Universidad Complutense.
12. DUSSEL, ENRIQUE. *Ética de la Liberación en la Edad de la Globalización y la Exclusión*, Editorial Trotta-UAM.I-UNAM, México, 1998.
13. ELIADE, MIRCEA. 1984. *El mito del eterno retorno; arquetipos y repetición*. Barcelona: Planeta-Agostini.
14. _____. 2001. *Mefistófeles y el Andrógino*. Buenos Aires: Editorial Kairós.
15. ENGLEKIRK, JOHN. 1947. *Doña Bárbara, Legend Of The Llano*. Ponencia the Twenty-Ninth Annual Meeting of The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese. Detroit, Michigan. December 28-29.
16. FOUCAULT, MICHEL. 1990. *The History of Sexuality Vol. 1: The Will to Knowledge*. London: Penguin.
17. _____. 1992. *The History of Sexuality Vol. 2: The Use of Pleasure*. London: Penguin.
18. _____. 1998. *The History of Sexuality Vol. 3: The Care of Self*. London: Penguin.
19. FUENTES, FERNANDO DE Y MIGUEL M. DELGADO (Directores). 1943. *Doña Bárbara*. México: Clasa Films Mundiales/Producciones Grova.
20. FULLER, NORMA. 1997. *Identidades masculinas*. Lima: PUCP.
21. GALLEGOS, RÓMULO. 1958. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar Ediciones.
22. GRISSI, JORGE. 1972. Mitología de la feminidad. *En Opresión y Marginalidad de la Mujer*. Buenos Aires: Editorial Humanitas.
23. GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE. 1972. Fábula de Polifemo y Galatea. En *Obras Completas*. Madrid: Editorial Aguilar.

24. HOBBS, TOMÁS. 1651. May, 2002 [En línea]. *LEVIATHAN*. The Project Gutenberg Etext. Disponible en: <http://www.gutenberg.org/ebooks/3207>. Texto completo. [Consulta: Mayo 2011].
25. HOMERO. 1995. *Odisea*. Madrid: Editorial Gredos.
26. HUGO, VICTOR. 1980. *Nuestra Señora de París*. Barcelona: Bruguera.
27. JITRIK, NOÉ. 1995. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
28. JUNG, CARL GUSTAV. 2009. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós Ibérica.
29. KIMMEL, MICHAEL. 1997. [En línea]. La construcción de la masculinidad en sectores populares: el caso de los jóvenes cargadores de La Parada. Disponible en: http://www.europofem.org/contri/2_05_es/es-masc/68es_mas.htm. [Consulta: Mayo 2011].
30. KIMMEL, MICHAEL. 1992. *La producción teórica sobre la masculinidad. Nuevos aportes*. Isis internacionales. Ediciones de las mujeres N°17.
31. LACAN, JACQUES. 1999. *Escritos I*. México: Siglo XXI.
32. LEWIS, OSCAR y ERNEST E. MOES. 1943. "Bases para una nueva definición práctica del indio". En *América Indígena*. vol. 5. México.
33. LOTMAN, YURI. 1978. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
34. _____. 1979. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
35. _____. 1996. *Acercas de la semiósfera*. Madrid: Episteme.
36. LÓPEZ SANZ, JAIME. 1991. [En línea]. Héroe y Ánima en Doña Bárbara de Rómulo Gallegos. Caracas: Centro de Estudios Junguianos. Disponible en: <http://www.centroestudiosjanguianosenvenezuela.com/jaime-lopez-sanz.html>. [Consulta: Mayo 2011].
37. MARRUFO, FERNANDO. 1987. *El Libro de los libros del Chilam Balam de Chumayel*. Mérida: Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán/Dirección General de Difusión y Comunicación.
38. MOLINER, MARÍA. 1992. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

39. MONTESINOS, SONIA. 1992. [En línea]. La Construcción de la Masculinidad en Sectores Populares: El caso de los jóvenes cargadores de La Parada. Discurso entrega del premio Academia Chilena de la Lengua. Santiago. Disponible en: http://www.europrofem.org/contri/2_05_es/es-masc/68es_mas.htm. [Consulta: Mayo 2011].
40. MORAGA, CHERRIE Y GLORIA ANZALDÚA. 1984. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. New York: Kitchen Table, Women of Color Press.
41. MORRIS, CHARLES. 1939. Aesthetics and the Theory of Signs. En *Writings on the General Theory of Signs*. Mouton. The Hague. 1971. pp. 415-433.
42. NIETZSCHE, FRIEDRICH W. 2007. *Humano, demasiado humano*. Madrid: Ediciones AKAL.
43. OCTAVIO, PAZ. 1981. *El Laberinto de la Soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
44. ORTEGA, JULIO. 1997. *El principio radical de lo nuevo*. Perú: Fondo de Cultura Económica.
45. OTS CAPDEQUI, JOSÉ MARÍA. 1975. *El Estado Español en las Indias*. México: Fondo de Cultura Económica.
46. OSORIO, LUIS ENRIQUE. 1991. *Doña Bárbara ante la crítica*. Selección y presentación Manuel Bermúdez. Caracas: Monte Ávila Editores.
47. PADGEN, ANTHONY. 1999. *The Fall of Natural Man*. Cambridge: Cambridge University Press.
48. PÉREZ ANTONIO. 2006. *Criollismo*. Papel de trabajo no publicado. p.1. Caracas.
49. Real Academia Española. 2001. [En línea]. *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Disponible en: <http://www.rae.es/rae.html>. [Consulta: Mayo 2011].
50. RODRÍGUEZ, ADELINA. 1987. [En línea]. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Disponible en:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/cafecaba/cafecaba8.htm#1>. [Consulta: Mayo 2011].

51. TAYLOR, CH. y B. LEE. 1998. *Multiple Modernities: Modernity and Difference*. Chicago: Center for Transcultural Studies.

52. TODOROV, TZVETAN. 2003. *La Conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI Editores.

53. SÁNCHEZ VEGAS, ROSAURA. El relato del retorno a la naturaleza en el personaje de Doña Bárbara. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, N° 54, Enero-Junio 2007, 100:112.

54. SISO, CARLOS. 1982. *La formación del pueblo venezolano* en Estudios Sociológicos. Caracas-Madrid: 6ª edición de Ediciones Escritorio Siso.

55. THEOI GREEK MYTHOLOGY. Exploring Mythology in classical Litearture & Art. [Web en línea] Disponible en: <http://www.theoi.com/Pontios/Harpyiai.html>. [Consulta: Mayo 2011].

56. URDAPILLETA, A. MARCO. 2002. Doña Bárbara. Una lectura del discurso de la barbarie americana. En *Contribuciones desde Coatepec*. Julio – Diciembre. # 3. 46-67 pp.

57. ÚSLAS PIETRI, ARTURO. 1998. *Nuevo Mundo, Mundo Nuevo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

58. VÁZQUEZ TORTOLERO, MIREYA. [En línea]. "Doña Bárbara" de Rómulo Gallegos. Los problemas de construcción de un personaje. Publicación digital en la página web avizora.com. Disponible en: http://www.avizora.com/publicaciones/literatura/textos/textos_2/0026_dona_barbara_problemas_construccion_personaje.htm. [Consulta: Mayo 2011].

59. WILDEN, ANTHONY. 1980. *System and Structure. Essays in Communication and Exchange*. Londres: Tavistock Publications.

60. WITTING, MONIQUE. 1992. *The straight mind and others essays*. Boston: Beacon Press.

61. ZEA, LEOPOLDO. 1953. *América como conciencia*. México: Cuadernos Americanos.
62. _____. 1975. *El pensamiento latinoamericano*. México: Cuadernos Americanos.
63. _____. 2003. *El Nuevo Mundo en los retos del nuevo milenio*. México: Cuadernos Americanos.